CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अ० 2131

भारतीय संगीत कोश

आम्नाय-ग्रन्थालय,
[illegible], [illegible]
वाराणसी-5

ग्रन्थालय
[illegible]ी, वाराणसी-५
[illegible]31

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आम्नाय–ग्रन्थालय,
भारतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

आम्नाय–ग्रन्थालय,
भारतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भारतीय संगीत कोश

*

मूल
विमलाकान्त रॉय चौधुरी

अ 8231
आम्नाय-ग्रन्थालय,
भारतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

अनुवाद
मदनलाल व्यास

भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

लोकोदय ग्रन्थमाला : ग्रन्थांक ३८६
सम्पादक एवं नियामक :
लक्ष्मीचन्द्र जैन
जगदीश

भरतनिधि, करौंदी

आम्नाय-ग्रन्थालय,
भरतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

Lokodaya Series : Title No. 386
BHARATIYA SANGEET KOSH
(Reference Book)
VIMALAKANT ROY CHAUDHURI
First Edition 1975
Price : Rs. 25.00

©
BHARATIYA JNANPITH
B/45-47 Connaught Place
NEW DELHI-110001

भारतीय संगीत कोश
विमलाकान्त रॉय चौधुरी
प्रकाशक
भारतीय ज्ञानपीठ
बी/४५-४७, कॅनॉट प्लेस, नयी दिल्ली-११०००१
प्रथम संस्करण : १९७५
मूल्य : पचीस रुपये
मुद्रक
सन्मति मुद्रणालय
दुर्गाकुण्ड मार्ग, वाराणसी-२२१००५

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आम्नाय ग्रन्थालय,
भारतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

ग्रन्थकार का निवेदन

संगीत की जनप्रियता और विद्यार्थियों की संख्या इन दिनों बढ़ रही है, यह संगीत-कला के लिए सौभाग्य की बात है। कलकत्ता विश्वविद्यालय द्वारा संगीत को पाठ्य-क्रम में सम्मिलित कर लिया गया है और इसके उपरान्त श्रीयुत राष्ट्रपति महोदय स्वयं भारत के श्रेष्ठ संगीत-विद्वानों को विविध सम्मानों से विभूषित कर रहे हैं। यह सब भारतीय संगीत-जगत् की बड़ी महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटनाएँ हैं। मुग़ल काल के बाद भारतीय संगीत के ऐसे अच्छे दिन कभी और आये हैं—ऐसा स्मरण नहीं। अच्छे दिनों के आने के साथ ही भारतीय संगीतविदों पर एक कठोर दायित्व भी आ पड़ा है। अपनी इच्छा के अनुसार शिक्षण देने अथवा क्षुद्र सीमा में संगीत के अनुशीलन करने का युग अब बीत चुका। भारत के लुप्तप्राय संगीत-शास्त्रों की वैज्ञानिक आधार पर उपयुक्त व्याख्या करना आज अधिक आवश्यक हो उठा है। ऋषि-प्रणीत शास्त्रोक्त राग-रागिनियों के साथ वर्तमान राग-रागिनियों का पूर्ण सामंजस्य परिलक्षित नहीं होता, इसका कारण यह है कि काल के प्रवाह में शास्त्रोक्त धारा में सामान्य परिवर्तन और क्रमपरिवर्तन अवश्यम्भावी हुआ है। किन्तु संगीत के आदि प्रामाणिक विषय और उसकी शास्त्रीय परिभाषा चिरस्थायी है, इसलिए उनकी शास्त्रीय व्याख्या सम्पूर्ण भाव से ग्राह्य है, और गत शताब्दी में पण्डितों ने शास्त्रों की जो अपव्याख्या की है और शास्त्र-व्याख्या का जो दुरुपयोग किया है, वह बिलकुल वर्ज्य है। संगीत-शास्त्रविद् शिक्षकों को इस बात का ध्यान रखना होगा कि संगीत जिज्ञासुओं के हाथ कोई भ्रान्ति-मूलक परिभाषा न पड़े। भारत के इतिहास पर आज हम जो गौरव अनुभव करते हैं वह शास्त्र की उपेक्षा अथवा उसकी अपव्याख्या करके नहीं वरन् शास्त्र को पथ-प्रदर्शक के रूप में ग्रहण करके ही। भारतवर्ष की संस्कृति और इतिहास बाहरी जगत् में प्रति-भासित है। यह बात सर्व-सम्मति से स्वीकार्य है कि संगीत-शास्त्र के ग्रन्थों में शार्ङ्गदेव का 'संगीत रत्नाकर' ग्रन्थ ही सबसे प्रधान है, अतः इसी ग्रन्थ को आधार मानकर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ही मुख्यतः इस ग्रन्थ की रचना की गयी, इसके अतिरिक्त अन्यान्य ग्रन्थों एवं शास्त्रीय (फिर भी प्रचलित देशी रीति-अनुगामी) शब्दों की व्याख्या और विवरण दिया गया है। राग-रागिनी के विवरण एवं विश्लेषण के लिए एक सम्पूर्ण ग्रन्थ की रचना करने में संलग्न होने के कारण उसे इस ग्रन्थ में सम्मिलित नहीं किया गया है।

हिन्दुस्तानी संगीत के विभिन्न घरानों का इतिहास संकलित करना बड़ा दुस्साहस का कार्य है और व्यक्तिगत रूप से कष्टसाध्य भी। इसका कारण यह है कि इसके ऐतिहासिक विवरण का प्रायः अभाव है। जन-प्रचलित विवरण और कुछ शास्त्रकारों की स्मरण-शक्ति पर निर्भर करने के अलावा और कोई चारा नहीं। अतः पग-पग पर त्रुटि-विच्युति की सम्भावना स्वाभाविक है। फिर भी इस प्रकार का प्रयास और कभी न करना पड़े, इसी उद्देश्य से अज्ञातवश हुए अपराध को अपराध-रूप में स्वीकार करते हुए ही, यह वंश एवं शिष्य-तालिका संकलित करने का प्रयास किया गया है, अन्यथा यह कार्य कभी भी सम्पन्न नहीं होता। किसी भी नये प्रयास में सभी प्रकार की त्रुटियाँ होना स्वाभाविक ही है, लेकिन बाद में उनका संशोधन कर लेना कठिन नहीं, अतः संगीत-शास्त्रविदों और संगीत-प्रेमियों के समक्ष मेरा विनीत एवं साग्रह अनुरोध है कि अज्ञानतावश रह गयी त्रुटियों को क्षमा कर वे शुद्ध विवरण भेजें ताकि अगले संस्करण में उन त्रुटियों का संशोधन किया जा सके।

जहाँ विभिन्न घरानों में एक ही नाम से विभिन्न व्यक्तियों का उल्लेख है वहाँ सूची में केवल एक नाम का ही व्यवहार किया है; इसका कारण यह है कि परिचय छोड़कर एक ही नाम की उसी रूप में पुनरुक्ति निरर्थक है, फिर भी उसी नाम के साथ अंकित संख्या के अनुसार वंश-तालिका में उनका अलग-अलग परिचय मिलेगा, इसमें सन्देह नहीं। किसी-किसी वंश-तालिका में ऐसे व्यक्तियों का उल्लेख भी मिलेगा, जिनका संगीत से कोई सम्बन्ध नहीं है। किन्तु वंश-तालिका की शुद्धता और स्वरूप-परिचय के लिए ही उनके नामों का उल्लेख करना आवश्यक है, आशा है कि गुणीजन इसे स्वीकार करेंगे।

मुख्य रूप से ग्रन्थकारको अपने नाना पूज्यपाद स्व. व्रजेन्द्र किशोर रॉय चौधुरी और बन्धुवर सुविख्यात संगीत शास्त्रज्ञ डॉ. विमल रॉय महाशय से उत्साह एवं परामर्श न मिलता तो यह दुःसाध्य ग्रन्थ-रचना सम्भव न होती। ग्रन्थ की रचना ही पर्याप्त नहीं है, उसका प्रकाशन भी काफ़ी श्रमसाध्य है। इस सम्बन्ध में श्रद्धेय श्रीयुत कनाई सामन्त और बन्धुवर श्रीयुत प्रफुल्ल कुमार दास महाशय ने आरम्भ में विभिन्न तरह से ग्रन्थकार की सहायता की है। ग्रन्थकार इन दोनों के प्रति चिरकृतज्ञ रहेगा।

कुछ वर्ष पूर्व यह ग्रन्थ जब बाँग्ला में प्रकाशित हुआ तब संगीत नाटक अकादमी ने अपने पुरस्कार द्वारा उसे सम्मानित किया। ग्रन्थ से प्रभावित होकर एक बन्धु, श्री मदनलाल व्यास ने, जो एक जाने-माने पत्रकार हैं और 'नवभारत टाइम्स' बम्बई के उप-सम्पादक हैं, मेरे अनजानते उसका हिन्दी अनुवाद करके यह प्रस्ताव रखा कि उन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत-प्रेमियों के हितार्थ इसे प्रकाशित कराऊँ जो मूल बाँग्ला कृति से लाभान्वित नहीं हो सकते। श्री व्यास का यह इतना बड़ा अनुग्रह मेरे लिए एक नितान्त सुखद आश्चर्य बना और मैं उनका अत्यन्त आभारी हूँ।

उक्त प्रस्ताव मैंने देश के एक प्रमुख प्रकाशन संस्थान भारतीय ज्ञानपीठ के सम्मुख रखा तो उसके मन्त्री श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन ने उसका स्वागत किया और तुरन्त ही प्रकाशन स्वीकृति भेज दी। भारतीय ज्ञानपीठ के प्रति मैं सदा कृतज्ञ रहूँगा।

आभारी मैं पण्डित सच्चिदानन्द मिश्र काव्यतीर्थ का भी हूँ कि उन्होंने मुद्रणार्थ भेजने के लिए अनुवाद की मूलप्रति की प्रतिलिपि तैयार की।

८६।१।१ ए, बेलतला रोड,
कलकत्ता—२६
१ बैशाख १३७२ (बंगाब्द)

—विमलाकान्त रॉय चौधुरी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भूमिका

श्री विमलाकान्त रॉय चौधुरी द्वारा विरचित उत्तरभारतीय (हिन्दुस्तानी) संगीत एवं संगीतज्ञों का कोश देखा। पुस्तक का अपना वैशिष्ट्य है, एवं उत्तरभारतीय संगीत के मूलभूत विचारणीय विषय एवं प्रयोग तथा उसका इतिहास, इन सबको आधार बनाकर संगीत शास्त्र के सम्बन्ध में गम्भीर ज्ञान का परिचय इस पुस्तकमें है। विमलाकान्त रॉय चौधुरी ने बंगाल के अभिजात वंश में जन्म ग्रहण किया है, उस वंश में, शिक्षा एवं संस्कृति के क्षेत्र में, शास्त्रीय संगीत श्रेष्ठ उपादान के रूप में ग्रहण किया गया है। ग्रन्थकार भारतीय शास्त्रीय संगीत के श्रेष्ठ गुणी, प्रख्यात वीण एवं रबाब-वादक, गौरीपुर के श्री वीरेन्द्रकिशोर रॉय चौधुरी के भानजे हैं। यह ग्रन्थ मूलतः उत्तरभारतीय प्रामाणिक एवं क्रियासिद्ध संगीत का कोशाभिधान है। इसमें संगीत में व्यवहृत कई प्रकार के पारिभाषिक शब्दों और अनेक प्रकार के वाद्ययन्त्रों की सम्पूर्ण तालिका, साथ-साथ उन शब्दों की विशद व्याख्या तथा वाद्ययन्त्रों का विवरण दिया गया है। भारतीय संगीत के पारिभाषिक शब्दार्थ, जिनकी व्याख्या अत्यन्त जटिल है, उनकी सरल बँगला में व्याख्या करने में ग्रन्थकार पूर्ण रूप से सफल हुआ है, इसलिए यह एक अत्यन्त उच्चकोटि का निर्देशक-ग्रन्थ बन गया है। अतः उत्तरभारतीय संगीत के सम्बन्ध में जिज्ञासु किसी भी शिक्षार्थी के लिए यह ग्रन्थ अत्यधिक उपयोगी है। भारतीय संगीत की उत्पत्ति अथवा मूल के सम्बन्ध में अभी भी काफ़ी विवाद है। ग्रन्थकार ने सब दृष्टिकोणों से विचार कर उन्हें सरल करने का यथासाध्य प्रयास किया है। निष्ठावान् संगीत-शिक्षार्थी के अलावा अन्य जिन किन्हीं व्यक्तियों के लिए भी, जिनको संगीत के विषय में रुचि है, यह पुस्तक आदृत बनकर रहेगी। जनसाधारण संगीत के विषयों पर विचार करें अथवा संगीत-विशेषज्ञ, दोनों के लिए ही, इस पुस्तक में ऐसे कई विषयों पर प्रकाश डाला गया है और उनकी सरल व्याख्या की गयी है जिससे कि वे लाभान्वित हो सकें। राग और रागिनी के सिद्धान्त के सम्बन्ध में, यहाँ तक कि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भारतीय संगीत के क्षेत्र में, हार्मनी-जैसे दुरूह विषय की भी ग्रन्थकार ने यथास्थान विवेचना की है। स्वरलिपि के लिए श्री रॉय चौधुरी ने बँगला वर्णमाला का व्यवहार किया है और पण्डित विष्णुनारायण भातखण्डे द्वारा प्रचालित पद्धति का ही अनुसरण किया है। स्वरलिपि प्रथा को सुनियन्त्रित करने का प्रयास कर पण्डित भातखण्डे ने भारतीय संगीत का बड़ा उपकार किया है; और अब यह पद्धति व्यावहारिक रूप में क्रमशः जनसाधारण को ग्राह्य होती जा रही है; अतएव ग्रन्थकार ने भी इसी पद्धति का अनुसरण कर उचित मार्ग का ही अवलम्बन किया है।

उत्तरभारतीय संगीतकारों के विभिन्न घरानों का विशद विवरण इस पुस्तक में सम्मिलित कर ग्रन्थकार ने सम्पूर्ण रूप से नयी पद्धति का सूत्रपात किया है, ऐसा प्रतीत होता है। भारतीय संगीत के इतिहास-प्रसिद्ध सभी गुणीजनों, उनकी वंशावली और गुरु-शिष्यपरम्परा का विवरण यथासाध्य संग्रह कर वंश-तालिका में सम्मिलित किया गया है। कुल मिलाकर प्रायः २००० भारतीय संगीत के कलाकारों को इस संग्रह में लिया गया है। भारतीय संगीत घरानों के यथार्थ विवरण की दृष्टि से ग्रन्थ का यह अंश अत्यधिक मूल्यवान् है। सबसे बड़ी बात यह है कि यह ग्रन्थ अपने ढंग का निराला है, और जहाँ तक मैं जानता हूँ, वास्तव में इस प्रकार का ग्रन्थ किसी भारतीय भाषा में अथवा भारतीय संगीत के सम्बन्ध में अन्य किसी भाषा में नहीं है। मैं निश्चित रूप से ऐसा अनुभव कर रहा हूँ कि निर्देशक-ग्रन्थ के रूप में, यहाँ तक कि पाठ्य-पुस्तक के रूप में भी यह ग्रन्थ अत्यावश्यक समझा जायेगा। मैं आशा करता हूँ कि जिन लोगों के लिए इस ग्रन्थ की रचना की गयी है, उनके द्वारा तथा सुसंस्कृत संगीत-प्रेमी जनसाधारण द्वारा समान रूप से यह ग्रन्थ सम्मानित होगा।

—*श्री सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या*

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आम्नाय-ग्रन्थालय,
भारतनिधि, करौंदी
वाराणसी-5

भारतीय संगीत कोश

भारतीय संगीत के ग्रन्थ हाल में काफ़ी संख्या में प्रकाशित हुए हैं। किन्तु इतिहास के प्रकाश में भारतीय संगीत कोश अबतक एक भी प्रकाशित नहीं हुआ, फिर भी संगीत शिक्षा का प्रसार बढ़ा है और संगीत-रुचि भी काफ़ी परिमार्जित एवं उन्नत हुई है।

विलक्षण संगीतकार एवं संगीतज्ञ श्री विमलाकान्त रॉय चौधुरी की असाधारण परिश्रमसाध्य पुस्तक 'भारतीय संगीत कोश' के प्रणयन और प्रकाशन के लिए मैं उन्हें बड़े हर्ष के साथ बधाई देता हूँ। वर्तमान संगीत-शिक्षा और संगीत-साधना के क्षेत्र में उन्होंने एक विराट् अभाव की पूर्ति करने का प्रयास किया है।

'भारतीय संगीत कोश' ग्रन्थ में श्रद्धेय विमलाकान्त रॉय चौधुरी महाशय ने भारतीय संगीत के पारिभाषिक उपकरणों को समझकर उनके उचित व्याख्यात्मक अर्थ एवं प्रयोग का सुन्दर ढंग से परिचय करा दिया है। मुख्य रूप से जानने की बात यह है कि संगीत-सम्बन्धी परिभाषा और उपकरणों का अर्थ-विश्लेषण सम्पूर्ण रूप से शास्त्रीय बन पड़ा है और इस पाण्डित्यपूर्ण विश्लेषण में हमें उनकी असाधारण संगीत-प्रतिभा का भी परिचय मिलता है। ग्रन्थ सभी संगीत-शिक्षार्थियों और संगीत-सेवियों द्वारा आदरणीय समझा जाये, ऐसी मेरी आन्तरिक कामना है। मैं सोचता हूँ कि यह ग्रन्थ संगीत-शिक्षार्थी के पाठ्य-क्रम में सम्मिलित होने के योग्य है।

—स्वामी प्रज्ञानन्द

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत कोश एवं वंश-तालिका-संकलन में निम्नलिखित ग्रन्थों एवं पत्रिकाओं की सहायता ली गयी हैं :

अभिनव राग मंजरी—पण्डित विष्णु शर्मा
आनन्द संगीत पत्रिका
गीतसूत्रसार—कृष्णधन बन्द्योपाध्याय
तबला वादन—गान्धर्व महाविद्यालय
तबला-शिक्षा—दुर्गादास लाला
ताल प्रकाश—रामसेवक मिश्र
प्रकृतिवाद अभिधान—रामकमल विद्यालंकार
विभिन्न संगीत सम्मेलनों का विवरण
बेतार जगत् पत्रिका (आकाशवाणी पत्रिका)
यन्त्र कोष—राजा सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर
शब्दकल्पद्रुम—राजा सर राधाकान्त देव बहादुर
संगीत (हिन्दी पत्रिका)
संगीत कला विहार (हिन्दी पत्रिका)
संगीत चन्द्रिका—मदन मोहन अधिकारी
संगीत प्रकाशिका (ग्रन्थ)—मुरारी मोहन गुप्त
संगीत प्रकाशिका (पत्रिका)
संगीत विज्ञान प्रवेशिका (पत्रिका)
संगीत रत्नाकार—निःशंक शार्ङ्गदेव (कल्लिनाथ एवं सिंह भूपाल टीका)
संगीतसार—क्षेत्र मोहन गोस्वामी
संगीत सुदर्शन—पण्डित सुदर्शनाचार्य शास्त्री
संगीत सुधाकर—पण्डित विष्णु शर्मा
संगीते (संगीत में) परिवर्तन—हरिनारायण मुखोपाध्याय
सुर और संगीत—धुर्जटि प्रसाद मुखोपाध्याय
सुर छन्द—(पत्रिका)
स्मृतिर अतले—डॉ. अमियनाथ सान्याल
हिन्दुस्थानी संगीत पद्धति (दूसरा भाग)—पं. वि. ना. भातखण्डे
हिन्दुस्थानी संगीते तानसेनेर स्थान—वीरेन्द्र किशोर रॉय चौधुरी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

A Dictionary of Music—R. Illing (Penguin)

A Short Historical Survey of the Music of Upper India
—a Speech by Pt. V. N. Bhatkhande

Catalogue of Indian Musical Instruments
—Col. P. T. French

Guide to the Musical Instruments Exhibited in the Indian Museum, Calcutta. —Dr. A. M. Meerwarth

Introduction to the Study of Indian Music
—E. Clements

Introduction to the Study of Musical Scales
—Alain Danielou

Musical Instruments—A. J. Hipkins

On the Gramas or Musical Scales of the Hindus
—J. D. Paterson

On the Musical Modes of the Hindus
—Sir William Jones

Ragas and Raginis—O. C. Ganguli

Science and Music—Sir James Jeans

The Lives of Great Musicians—S. P. Banerjee

The Music of Hindusthan—A. H. Fox-Strangways

The Music of India—Herbert A. Popley

The Musicians of India
—Harendra Kishore Roychowdhury

Theory of Musical Evolution—Margaret H. Glyn

Treatise on the Music of Hindusthan
—Capt. Augustus Willard

Urdu-English Dictionary—Ram Narain Lal

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भारतीय संगीत कोश

अंग

स्वरसप्तक के स्केल में स्वराष्टक (octave) मानकर उसे दो भागों में विभाजित किया गया है, जैसे सारेगम और पधनिसां । इन दो भागों को स्वराष्टक का भाग कहा गया है। सारेगम भाग को पूर्वांग (lower tetrachord) और पधनीसां भाग को उत्तरांग (upper tetrachord) कहा जाता है। इन दोनों भागों को देखने से यह पता चलेगा कि सारेगम स्वरचतुष्टय का पारस्परिक सम्वन्ध पधनीसां स्वरचतुष्टय के पारस्परिक सम्वन्ध के अनुरूप ही है और पूर्वांग के स्वरचतुष्टय सारेगम क्रमिक रूप से उत्तरांग के स्वरचतुष्टय पधनिसां के साथ वादी-संवादी सम्वन्ध से जुड़े हुए हैं। अर्थात् सा + प, रे + ध, ग + नि एवं म + सां इन स्वरों में दूसरा स्वर पहला स्वर का संवादी है। इसके द्वारा यह पता चल सकेगा कि वादी और उसका संवादी स्वर एक ही भाग में नहीं रह सकते। यहाँ सा + म वादी-संवादी को अपवाद माना जा सकता है।

अंग-प्राधान्य

जिस राग का अंश-स्वर जिस राग में हो उस राग को उसी अंग-प्रधान राग के रूप में माना जाता है; जैसे यमन राग का अंश-स्वर 'ग' पूर्वांग में है, अतः यमन राग को पूर्वांग-प्रधान राग वोला जाता है।

अचल थाट

थाट का एक व्यावहारिक नाम परदा अथवा सारिका श्रेणी भी है। विशिष्ट यन्त्र में शुद्ध और विकृत सभी स्वरों के लिए २२ अथवा २३ परदे रहने पर उसे अचल थाट का यन्त्र कहा जाता है। सम्प्रति प्रचलित वीणा ही अचल थाट यन्त्र का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। इसका कारण यह है कि वीणा के परदे सरकाये नहीं जाते और सरकाने की आवश्यकता भी नहीं पड़ती; अर्थात् परदे सरकाकर तीव्र अथवा कोमल करने की आवश्यकता नहीं पड़ती। अचल थाट के परदे क्रमशः हैं : ऋ̱ प̱ द̱ ध̱ ण̱ न̱ स ख र ज्ञ ग म ऋ प द ध ण न̱ स̱ ऋं खं बं (ज्ञं) गं।

अचल स्वर

सा और प इन दो स्वरों की तीव्र अथवा कोमल में विकृति नहीं होती अतः इन्हें अचल स्वर कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अति कोमल

वर्तमान हिन्दुस्तानी संगीत में रे और ध ये दो स्वर अति कोमल होते हैं। शास्त्र में रक्तिका श्रुति पर शुद्ध रे स्वर स्थापित है, उसकी पूर्ववर्ती रंजनी श्रुति पर कोमल रे और उससे पूर्व की दयावती श्रुति पर अति कोमल रे निर्दिष्ट किया गया है। इसी प्रकार रम्या श्रुति पर शुद्ध ध, रोहिनी पर कोमल ध, और मदन्ती श्रुति पर अति कोमल ध निर्दिष्ट किया गया है। राग विशेष में अति-कोमल रे और ध स्वर का प्रचलन है। जैसे, श्री राग में अति कोमल रे और ध का व्यवहार किया जाता है।

अतीत

संगत करनेवाले के 'सम' आ जाने के वाद यदि गायक या वादक की तान, बाँट अथवा परण का 'धा' पड़े तब गायक अथवा वादक के 'धा' को अतीत 'धा' (अर्थात् सम निकल जाने के बाद का धा) कहते हैं। यह गायक अथवा वादक की लयकारी की विशेषता है। सम के बाद के ताल को भी अतीत ताल कहा जाता है। (देखिए ताल)

अनागत

संगत करनेवाले के 'सम' के पहले यदि गायक अथवा वादक की तान, बाँट अथवा परण का 'धा' आ जाये तो गायक अथवा वादक के 'धा' को अनागत का 'धा' (अर्थात् सम अनागत अवस्था का धा) कहते हैं। यह भी गायक अथवा वादक की लयकारी की विशेषता है। सम के पहले के ताल को भी अनागत का ताल कहा जाता है, किन्तु कई लोग 'खाली' को ही 'अनागत' अथवा 'अनाघात' बताते हैं। (देखिए ताल)

'संगीत रत्नाकर' में सम, अतीत, अनागत की इसी प्रकार व्याख्या है—सम, अतीत, अनागत ताल के ग्रह स्वरूप हैं। गीत, वाद्य, नृत्य के समान काल अर्थात् आरम्भ-काल में जो आरम्भ हो जिसकी पाणि (हथेली) अथवा ताल समान हो, उसे 'सम' नामक ग्रह अथवा समपाणि ग्रह कहा जाता है। जहाँ ताल, गीतादि के पहले आरम्भ हो जाये उसे ही अतीत अथवा अवपाणि ग्रह कहते हैं। जहाँ वाद्य एवं नृत्य के पहले ही गीत आरम्भ हो जाये, ताल का आरम्भ वाद में हो, उसे अनागत अथवा उपरिपाणिक ग्रह कहा जाता है।

अनाघात

लयकारी का एक प्रकार। यह 'अनाघात' काम के नाम से प्रचलित है। कई मात्राओं की समष्टि का नाम 'ताल' है। इन मात्राओं पर पखावज अथवा तबला पर आघात किया जाता है। इस अवस्था में दो मात्रा के बीच के समय में कोई आघात नहीं है, अतः ये अनाघात स्थान हैं। गायक या वादक बाँट, तान और परण का काम करते समय यदि इन्हीं अनाघात स्थानों पर गायक के पद या गत के बोलों की यति

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

देकर संगत करनेवाले की आघातयुक्त मात्राओं को अपने अनाघात के साथ मिला लेता है तब वह 'अनाघात' काम करेगा। उदाहरण के तौर पर :

स्वाभाविक काम	अनाघात स्थान	धा सा	अनाघात स्थान	धिन रे	अनाघात स्थान	धिन ग	अनाघात स्थान	धा म
गायक एवं वादक का अनाघात काम	सा	अनाघात स्थान	रे	अनाघात स्थान	ग	अनाघात स्थान	म	अनाघात स्थान

अनाहत

नाद दो तरह के होते हैं, आहत नाद और अनाहत नाद। जो नाद किसी आघात की अपेक्षा नहीं करता, अर्थात् आहत नहीं होता, जो स्वतः स्फूर्त, स्वयम्भू और अनन्त है वही अनाहत नाद है। अनाहत नाद पार्थिव संसार के संगीत में प्रयोजनीय नहीं है।

अनिबद्ध

ताल और मात्रा से रहित आलाप को ही अनिबद्ध कहते हैं।

अनुदात्त

निम्न स्वर।

अनुवादी

वादी स्वर का जो स्वर अनुसरण करता है उसे अनुवादी स्वर कहा जाता है। प्रचलित सप्तक से ऐसा पता चलता है कि वादी स्वर से तीसरा स्वर अनुवादी होता है—जैसे सा + ग, रे + म, ग + प, म + ध, प + नि, ध + सां—साधारणतया इन स्वर-द्वय में प्रथम स्वर वादी और द्वितीय अनुवादी कहा जाता है। शास्त्र में संवादी और विवादी को छोड़कर अन्यान्य स्वर को ही अनुवादी कहा गया है। तृतीय स्वर का अनुवादीत्व शास्त्रीय सूत्र में नहीं मिलता, किन्तु यूरोपीय पद्धति में यह है (देखिए वादी)

अनुलोम

अनुक्रम अथवा यथाक्रम, संगीत के स्वरसप्तक सा, रे, ग, म, प, ध, नि; अतः इसी क्रम से आरोही-क्रम भी।

अन्तर गान्धार

चतुःश्रुतियुक्त गान्धार, वर्तमान काल में विलावल थाट का शुद्ध गान्धार है। (देखिए गान्धार)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अन्तरा

ध्रुपद और आलाप में चार चरण या कलियाँ होती हैं, ख्याल में दो कलियाँ होती हैं, उनमें अन्तरा द्वितीय कलि है। अन्तरा कलि में साधारणतया मध्यम सप्तक के गान्धार से लेकर तारसप्तक के गान्धार तक स्वराष्टक का व्यवहार होता है। ख्याल में केवल दो कलियाँ रहने के कारण मध्य सप्तक के गान्धार से लेकर तारसप्तक के अन्त तक व्यवहार किया जा सकता है, फिर भी साधारणतया यह पंचम स्वर तक ही व्यवहृत होता है। सम्भवतः स्थायी के निकट होने के कारण इस कलि का नाम 'अन्तरा' हुआ है। (अन्तरा शब्द का अर्थ निकट अथवा समीप में होता है।) (देखिए धातु)

अपन्यास

अपन्यास शब्द का व्यवहार प्राचीन काल में होता था, वर्तमान में इसका व्यवहार कम है। जिस स्वर में विदारी (विदीर्ण या विभाजित करना) सम्पूर्ण हो, उसे अपन्यास स्वर कहा जाता है। राग के पाद को ही विदारी कहते हैं, जैसे यमन में नि रे ग मं प—इन्हें विदारी कहा जाता है, और पंचम को इसी स्थल पर अपन्यास स्वर कहा जाता है। (देखिए विदारी)

अवरोह

आरोह-क्रम के विपरीत गति को अवरोह कहते हैं। जैसे, नि ध प म ग रे सां। इसे विलोम भी कहा जाता है। स्वरसप्तक के स्वाभाविक क्रम का विपरीत क्रम। राग के आरोहण में एक वैशिष्ट्य है। (देखिए राग)

अवरोही

अवरोह के क्रम में स्वर के विस्तार को अवरोही कहा जाता है। जैसे सांनिध, धापम, रेसानि, पमगरे इत्यादि। (देखिए वर्ण)

अभिरुद्गता

देखिए मूर्छना

अलंकार

अलंकार दो तरह का होता है; वर्णालंकार और शब्दालंकार। वर्ण द्वारा रचित अलंकार को वर्णालंकार कहते हैं, जैसे—सारेग, रेगम इत्यादि। शब्दालंकार आवाज़ को ध्वनित करने की विशेष प्रयोगात्मक कला का नाम है, जैसे मीड़, गमक, कृन्तन इत्यादि। अत्र मैं विस्तार के भय से केवल 'संगीत रत्नाकर' में उल्लिखित अलंकारों के नाम और उदाहरण ही संक्षेप में आगे दे रहा हूँ। शास्त्र में केवल ६३ प्रकार के प्रसिद्ध अलंकारों का उल्लेख है। वैसे तो अलंकारों की संख्या अनन्त है। स्वर का रंजकता-ज्ञान, स्वरगत ज्ञान, वर्ण सन्दर्भ के वैचित्र्य इत्यादि के लिए ही अलंकार आवश्यक हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मन्द्र और प्रसन्न—ये दो शब्द एक ही अर्थवाचक हैं। मन्द्र या प्रसन्न सप्तक का अर्थ निम्न-स्वरसंप्तक होगा। किन्तु एक सप्तक में भी प्रसन्न अथवा मन्द्र कहने पर निर्बाध रूप से निम्न स्वर समझा जायेगा; यथा मन्द्रान्त कहने पर एक ही सप्तक में 'गमरे' पद समझा जा सकता है; यहाँ 'ग' की तुलना में 'रे' स्वर मन्द्र है; अतः 'गमरे' पद मन्द्रान्त पद है।

स्थायी वर्णगत अलंकार

१. प्रसन्नादि—ससस
२. प्रसन्नान्त—सांसांस
३. प्रसन्नाद्यन्त—ससांस
४. प्रसन्नमध्य—सांससां
५. क्रमरेचित—सारेसा, सागमसा, सापधनिसा
६. प्रस्तार—सारेसां, सागमसां, सापधनिसां
७. प्रसाद—सांरेस, सांगमसा, सांपधनिसा।

आरोही वर्णगत अलंकार

८. विस्तीर्ण—सारेगमपधनि

९. निष्कर्ष (क) सासा, रेरे, गग, मम, पप, धध, निनि, (ख) सासासा, रेरेरे, गगग, ममम, पपप, धधध, निनिनि, अथवा सासासासा, रेरेरेरे, गगगग इत्यादि होने पर गात्रवर्ण अलंकार कहा जाता है।

१०. बिन्दु—सासासा रे, गगग म, पपप ध, निनिनि
११. अभ्युच्चय—सा ग प नि
१२. हसित—सा रेरे, गगग, मममम, पपपपप, धधधधधध, निनिनिनिनिनिनि
१३. प्रेङ्खित—सारे, रेग, गम, मप, पध, धनि
१४. आक्षिप्त—साग, गप, पनि
१५. सन्धिप्रच्छादन—सारेग, गमप, पधनि
१६. उद्गीत—सासासा रेग ममम पध
१७. उद्वादित—सा रेरेरे ग म पपप ध
१८. त्रिवर्ण—सारे गगग मप धधध
१९. वेणी—सासासा रेरेरे गगग ममम पपप धधध

नि स्वर का व्यवहार करने पर गात्रवर्ण अलंकार हो जायेगा।

२० से ३१ तक अवरोही वर्णगत अलंकार होते हैं। अवरोही वर्ण में उल्लिखित आरोही वर्णगत अलंकारों का ही व्यवहार होता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संचारी वर्णगत अलंकार

३२. मन्द्रादि—सागरे रेमग गपम मधप पनिध
३३. मन्द्रमध्य—गसारे मरेग पगम धमप निपध
३४. मन्द्रान्त—रेगसा गमरे मपग पधम धनिप
३५. प्रस्तार—साग रेम गप मध पनि
३६. प्रसाद—सारेसा रेगरे गमग मपम पधप धनिध
३७. व्यावृत्त—सागरेमसा, रेमगपरे, गपमधग, मधपनिम
३८. स्खलित—मधपनि निपधम
३९. परिवर्त्त—सागम, रेमप, गपध, मधनि
४०. आक्षेप—सारेग रेगम गमप मपध पधनि
४१. बिन्दु—सासासारेसा, रेरेरेगरे, गगगमग, मममपम पपपधप धधधनिध
४२. उद्वाहित—सारेगरे, रेगमग, गमपम, मपधप, पधनिध
४३. ऊर्मि—साममसाम, रेपपपरेप, गधधधगध, मनिनिनिमनि
४४. सम—सारेगम मगरेसा, रेगमप पमगरे, गमपध धपमग, मपधनि निधपम
४५. प्रेङ्ख—सारेरेसा, रेगगरे, गममग, मपपम, पधधप धनिनिध
४६. निष्कूजित—सारेसागसा, रेगरेमरे, गमगपग, मपमधम, पधपनिप
४७. श्येन—साप रेध गनि मसां
४८. क्रम—सारे सारेग सारेगम, रेग रेगम रेगमप, गम गमप गमपध, मप मपध मपधनि
४९. उद्घाटित—सारेपमगरे, रेगधपमग, गमनिधपम
५०. रंजित—सागरेसागरेसा, रेमगरेमगरे, गपमगपमगं, मधपमधपम, पनिधपनिधप
५१. सन्निवृत्तप्रवृत्त—सापमगरे, रेधपमग, गनिधपम
५२. वेणु—सासारेमग, रेरेगपम, गगमधप, ममपनिध
५३. ललितस्वर—सारेमरेसा, रेगपगरे, गमधमग, मपनिपम
५४. हुंकार—सारेसा, सारेगरेसा, सारेगमगरेसा, सारेगमपमगरेसा, सारेगमपधपमगरेसा, सारेगमपधनिधपमगरेसा
५५. ह्लादमान—सागरेसा, रेमगरे, गपमग
५६. अवलोकित—सागममरेसा, रेमपपगरे, गपधधमग, मधनिनिपम

अतिरिक्त सप्तालंकार

५७. तार मन्द्र प्रसन्न—सारेगमपधनिसांसा
५८. मन्द्र तार प्रसन्न—सासांनिधपमगरेसा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

५९. आवर्त्तक—सासा रेरे सासा रेसा, रेरे गग रेरे गरे, गग पम गग मग, मम पप मम पम, पप धध पप धप, धध निनि धध निध

६०. सदान—सासा रेरे ससा, रेरे गग रेरे, गग मम गग, मम पप मम, पप धध पप, धध निनि धध

६१. विधूत—सागसाग, रेमरेम, गपगप, मधमध, पनिपनि

६२. उपलोल—सारेसारेगरेगरे, रेगरेगमगमग, गमगमपमपम, पमपमधपधप, पधपधनिधनिध

६३. उल्लासित—सासागसाग, रेरेमरेम, गगपगप, ममधमध, पपनिपनि

इसके अलावा संगीत में व्यापक रूप से अलंकार शब्द का प्रयोग होता है। मीड़, आश, खटका, गमक, जमजमा इत्यादि। हस्तक्रिया भी शब्दालंकार के अन्तर्गत आती है।

अल्पत्व

स्वर के व्यवहार के सम्बन्ध में ही अल्पत्व शब्द का व्यवहार होता है। राग विशेष में किसी-किसी स्वर का अल्प प्रयोग दिखाई पड़ता है, जैसे केदारा में कोमल निषाद या निषाद, यमनकल्याण में शुद्ध मध्यम इत्यादि।

अश्वक्रान्ता

देखिए मूर्च्छना।

अंश

जो स्वर संगीत में रंजकता प्रकट करता है, जिस स्वर के संवादी एवं अनुवादी प्रचुरमात्रा में परिलक्षित होते हैं, जो स्वर ग्रह, न्यास इत्यादि स्वरूप में व्यवहृत होकर गीत-प्रयोग के समय प्रचुर रूप में परिलक्षित होता है, उसे ही अंश-स्वर कहा जाता है। राग में वहुत्व और व्यापकत्व ही अंश-स्वर का लक्षण है। संगीत-जगत् में यह 'जान' स्वर के रूप में परिचित है। इसे कोई 'रागरागिनी' का वादी स्वर भी मानते हैं। (देखिए वादी)

आवर्दा

आवर्त्त शब्द का अपभ्रंश। ताल या छन्द की एक बार सम्पूर्ण आवृत्ति को ही आवर्त्त अथवा आवर्दा कहा जाता है।

आगन्तुक स्वर

राग में किसी वर्जित स्वर का प्रयोग होने से वह आगन्तुक अथवा एक्सिडेण्टल स्वर कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आर्च्चिक

देखिए तान।

आताई

अशिक्षित एवं संगीत-शास्त्र से अनभिज्ञ उस्ताद को आताई कहा जाता है।

आधिचक्रदार

एक बोल सम्पूर्ण रूप में बजाने के बाद उसके आधे बोल तीन बार बजाकर सम पर आने को आधिचक्रदार कहते हैं। (देखिए चक्रदार)

आधुनिक संगीत

इस शब्द का अर्थ बड़ा जटिल है। उच्चांग अर्थात् शास्त्रीय संगीत, कीर्तन, भजन, तथा लोकसंगीत आदि को छोड़कर, वर्तमान समय में प्रचलित प्रायः अधिकांश संगीत ही आधुनिक संगीत हैं। कण्ठ संगीत में फ़िल्म संगीत आदि तथा वाद्य संगीत में विविध प्रकार के ऑर्केस्ट्रा संगीत इत्यादि आधुनिक संगीत की श्रेणी में आते हैं। उनमें से कुछ चिरस्थायी होकर भविष्य में शास्त्रीय संगीत की श्रेणी में आ सकते हैं। अधिकांश ही सामयिक प्रयोजनानुसार व्यवहृत होकर लुप्त हो जाते हैं। संसार का यही नियम है कि वर्तमान काल का 'आधुनिक' ही भविष्य का उच्चांग होता है, यदि यह भविष्य तक टिका रहे। लघु संगीत या रम्य संगीत भी आधुनिक संगीत के अन्तर्गत आता है।

आभोग

ध्रुपद या आलाप की चार कलियों में चतुर्थ कलि। मध्यसप्तक के मध्यम या पंचम स्वर अर्थात् बीच-बीच में होकर तारसप्तक के पंचम, धैवत या उसके ऊपर तक आभोग का विकास-स्थान। कविता अथवा गाने के चतुर्थ चरण में कवि का नाम दिया जाता है, इसे भणिता कहा जाता है। गीत या कविता के भणितायुक्त चरण को ही आभोग कहा जाता है। ध्रुपद आदि में चार चरण विशिष्ट रचना के शेष चरण में भणिता रहता है, उसे आभोग कहा जाता है। (देखिए धातु)

आरोह

सा से रे, रे से ग उच्चतर हैं। अतएव सम्पूर्ण सारेगमपधनि, क्रमशः उच्चगामी है। इस गमन को आरोह कहा जाता है, इसी का भाषान्तर है अनुलोम। राग के आरोहन में एक प्रकार का वैशिष्ट्य है। (देखिए राग)

आरोही वर्ण

आरोह-क्रम में स्वर के विस्तार को आरोही वर्ण कहा जाता है, जैसे—सागम, मधनि इत्यादि। (देखिए वर्ण)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आलंकारिक स्वर

जो स्वर अन्य किसी स्वर को रंजकता प्रदान कर अलंकृत करता है किन्तु स्वयं अप्रधान रहता है, उसे ही आलंकारिक स्वर कहा जाता है, जैसे नि̲/ध̲ नि̲/ध̲—यहाँ कोमल ध̲ के पूर्वस्थित कोमलनिषाद नि̲ ध̲ का आलंकारिक स्वर हुआ, ध̲ स्वर ही प्रधान है, नि̲ स्वर की प्रधानता बिलकुल नहीं है। साधारणतः आलंकारिक स्वर प्रधान स्वर के ऊपर (साधारणतया छोटे अक्षरों में) लिखे जाते हैं।

आलंकारिक पद

एक पद जब किसी भी एक स्वर या अन्य किसी पद के अलंकार रूप में व्यवहृत होता है, तब उसी पद को आलंकारिक पद कहा जाता है। जैसे, रेरेसा नि̲ ध̲—यहाँ 'रेरेसानि̲' पद ध̲ पद को अलंकृत करता है। नि̲नि̲ पम ग̲मप—यहाँ 'नि̲नि̲ पम' पद ग̲मप पद को अलंकृत करता है। आलंकारिक पद प्रधान पद के ऊपर (साधारणतया छोटे अक्षरों में) लिखा जाता है।

आलाप

'संगीत रत्नाकर' के अनुसार राग के आलापन को आलप्ति कहते हैं। आलापन शब्द का अर्थ राग को प्रकट करना या विस्तार देना है। अनिबद्ध भाव से एक राग को स्वर-विस्तार के माध्यम से परिस्फुटित करने को आलाप कहते हैं। दो विभिन्न प्रकार से आलाप को श्रेणीबद्ध किया जाता है—प्रथम, आलाप के विस्तार के हिसाब से और दूसरा, प्रकृति के हिसाब से। ध्रुपद के समान आलाप के भी चार चरण (तुक) या कलियाँ हैं। किसी-किसी के मत के अनुसार चरण अथवा पाँच कलियाँ हैं। (देखिए चरण)

इन दो श्रेणियों में प्रत्येक के चार विभाग हैं।

(प्रथम)आलाप का विस्तार मूलक श्रेणी—(क) औचार आलाप (ख) बन्धान आलाप (ग) क़ंद आलाप (घ) विस्तार आलाप। इन चार प्रकार की श्रेणियों के मिश्रण से छह प्रकार की श्रेणियाँ बन सकती हैं। जैसे औचार + बन्धान, औचार + क़ंद, औचार + विस्तार, बन्धान + क़ंद, बन्धान + विस्तार, क़ंद + विस्तार। हम उपरोक्त मूल चार श्रेणियों का ही विश्लेषण करते हैं :

(क) औचार आलाप—इस श्रेणी के आलाप में कठोर नियम के बन्धन में रहने की आवश्यकता नहीं है। राग में व्यवहृत प्रधान पदों का व्यवहार कर राग का रूप प्रस्फुटित करना ही इस आलाप का उद्देश्य है। ध्रुपद, ख्याल अथवा गत इत्यादि का गौरचन्द्रिका के हिसाब से ही इस आलाप का व्यवहार होता है। इसे परिपूर्ण आलाप नहीं कहा जाता और आलाप की विशालता इसमें नहीं है। जिस आलाप में राग का परिचय मात्र दिखाई देता है उसे औचार आलाप कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(ख) बन्धान आलाप—विभिन्न घरानों में व्यवहृत कई विभिन्न बन्दिशों में बँधी हुई तानें आलाप के स्थायी अंग में व्यवहृत होती हैं, उससे उन घरानों का वैशिष्ट्य प्रकट होता है। बँधी हुई तानों के द्वारा आलाप आरम्भ किया जाता है अतः इसे बन्धान आलाप कहा जाता है। पहले छोटी-छोटी तानें और बाद में बड़ी-बड़ी तानों का व्यवहार किया जाता है।

(ग) क़ैद आलाप—इस आलाप में एक-एक स्वर को क़ैद कर अथवा उसी स्वर को केन्द्र मानकर तान बजायी जाती है, पहले छोटी तान और बाद में बड़ी तान द्वारा उस स्वर को अलंकृत किया जाता है। अतः इसे क़ैद आलाप कहा जाता है। पहले राग के अंश-स्वर को केन्द्र मानकर ही आरम्भ करने की रीति है, किन्तु कई बार षड्ज को केन्द्र मानकर भी आलाप आरम्भ होता है।

(घ) विस्तार आलाप—स्वर अथवा बँधी हुई तान की सीमा न रखकर राग-प्रकाशक स्वर-विस्तार का व्यवहार कर इस आलाप को आरम्भ करते हैं। इसकी प्रकृति औचार आलाप से काफ़ी हद तक समान अवश्य है; किन्तु उसकी अपेक्षा यह गम्भीरतर और व्यापकतर है।

अब आलाप की प्रकृतिमूलक श्रेणी पर विचार किया जाये। आलाप के स्वर-विस्तार में चार प्रकार के प्रकाश-रूप अथवा वाणियाँ हैं। जैसे—(क) गौड़ या गौड़हार वाणी, (ख) डागर वाणी, (ग) नौहार वाणी, (घ) खण्डार वाणी।

(क) गौड़ या गौड़हार (गौरहार एवं गोवरहार ये नामान्तर हैं)—सम्भवतः गौड़ देश में यह वाणी प्रचलित होने के कारण इसका नाम गौड़हार वाणी पड़ा। इसे शुद्ध वाणी भी कहते हैं। इसका कारण यह है कि इसमें अलंकार का आडम्बर नहीं है और शुद्ध एवं सरल गति से शब्दों का उच्चारण होता है। मीड़ एवं आश अथवा स्युँत का व्यवहार इसी वाणी में अधिक परिलक्षित होता है। रबाब यन्त्र में इसी वाणी का प्रयोग अधिक है। इस वाणी में शान्त एवं भक्ति रस प्रधान है।

(ख) डागर वाणी—सम्भवतः डागर नामक स्थान पर यह वाणी अधिक प्रचलित थी। गौड़ वाणी की अपेक्षा यह सामान्यतया तिरछी गति से युक्त है। इस वाणी में कुछ-कुछ अलंकारों का भी व्यवहार होता है। मीड़ प्रधान यन्त्र के लिए यह वाणी अधिक उपयुक्त है। इसमें मीड़, आश, जमजमा इत्यादि अलंकारों का व्यवहार किया जाता है। इस वाणी में शान्त, करुण एवं मधुर रस प्रधान है।

(ग) नौहार वाणी—कई व्यक्तियों के मतानुसार सिंह की जाति से इस वाणी का नामकरण हुआ है, किन्तु यह बात अधिक युक्तिसंगत लगती है कि यह स्थान-विशेष में उद्भूत है। डागर वाणी की अपेक्षा इसमें अधिक परिमाण में अलंकारों का प्रयोग दिखाई पड़ता है। मीड़, आश, जमजमा, गमक, छूट इत्यादि अलंकारों का अधिक परिमाण में व्यवहार होता है। सभी प्रकार के वाद्य-यन्त्रों के लिए यह वाणी सुविधाजनक है। अद्भुत रस इस वाणी का मुख्य अंग है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(घ) खण्डार वाणी—सम्भवतः कन्धार में इस वाणी का प्रचलन हुआ होगा। इसमें गमक ही मुख्य अलंकार है एवं इसके अन्यान्य सभी अलंकार गमकयुक्त होते हैं, इसलिए इसका अत्यन्त विलम्बित लय में व्यवहार करना कठिन है। वीर एवं अद्भुत रस ही इस वाणी में प्रधान हैं।

सभी प्रकार के आलाप में विलम्बित लय के समय गौड़ अथवा डागर वाणी व्यवहृत होती है, एवं मध्य लय से ही भिन्न-भिन्न वाणियों का प्रभाव प्रकट होने लगता है।

इन चार प्रकार की वाणियों के साथ-साथ संगीतरत्नाकरोक्त शुद्ध गीति का सामंजस्य अधिक दिखाई पड़ता है। (देखिए गीति)

इसके बाद आलाप का सिलसिला अथवा परम्परा दी जा रही है। आलाप के बारह अंग प्रचलित हैं। पहले और एक अंग था, अब वह लुप्त-प्राय है। कण्ठ-संगीत में निरर्थक शब्दों की सहायता से आलाप-गीत होता है। ऐसा लगता है कि पहले संस्कृत श्लोकों की सहायता से आलाप-गीत होता था। (देखिए तराना)

आलाप के बारह अंग :

(१) विलम्बित, (२) मध्य, (३) द्रुत, (४) झाला, (५) ठोक, (६) लड़ी, (७) लड़गुत्थी, (८) लड़लपेट (९) परण, (१०) साथ, (११) धूया, (१२) माठा, (१३) परमाठा (वर्तमान में लुप्त)।

(२) और (३)—इन दो अंगों को 'जोड़' कहा जाता है। (देखिए जोड़)

विलम्बित—(१) आलाप का स्थायी, अन्तरा, संचारी एवं आभोग साधारणतः विलम्बित लय में ही सम्पन्न किया जाता है, किन्तु स्थायी से अन्तरा कुछ द्रुत, संचारी उसकी अपेक्षा कुछ द्रुत एवं आभोग उसकी भी अपेक्षा कुछ द्रुत लय में गाया अथवा बजाया जाता है। लय कुछ द्रुत करने पर भी आलाप की मध्य गति अथवा मध्य अंग तक वह विलम्बित रहेगी। लय की गति धीरे-धीरे द्रुत होगी, अचानक नहीं; अन्यथा श्रोताओं के लिए कर्णकटु बन जायेगी। साधारणतः राग के ग्रह-स्वर अथवा अंश-स्वर अथवा मध्य सप्तक के षड्ज या (खरज) से आलाप आरम्भ किया जाता है एवं अंश-स्वर और उसके संवादी स्वर को स्पर्श करके मोहरे द्वारा एक तान समाप्त करनी पड़ती है। विलम्बित अंग के भी तीन भाग कुछ लोग करते हैं—जैसे, विलम्बित + विलम्बित, विलम्बित + मध्य और विलम्बित + द्रुत। इन सब विभागों का तात्पर्य यह है कि राग-आलाप क्रमशः द्रुत होता जायेगा, किन्तु इस लय की गति में वृद्धि इतने सामान्य रूप से होगी जिससे यह आभास न हो कि अचानक लय-परिवर्तन की चेष्टा की गयी है।

बिलम्बित + विलम्बित अंग में—

(क) ग्रह-स्वर से आलाप आरम्भ कर राग के अंश-स्वर और उसके संवादी स्वर तक व्यवहार कर न्यास-स्वर से तान समाप्त करनी पड़ती है। औचार आलाप में भी इसी नियम का अधिक व्यवहार होता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(ख) षड्ज स्वर से आलाप आरम्भ कर राग के अंश-स्वर और उसके संवादी का व्यवहार कर न्यास स्वर से तान समाप्त की जाती है। बन्धान और क़ैद श्रेणी के आलाप में यही नियम प्रयोज्य है।

(ग) राग के अंश-स्वर से आरम्भ कर उसका संवादी दिखाते हुए तान समाप्त करनी पड़ती है। विस्तार अंश के आलाप में ही इस नियम का प्रयोग किया जाता है।

विलम्बित + मध्य—यह भी विलम्बित + विलम्बित के समान ही होगा, फिर भी इसमें कुछ-कुछ द्रुत लय का छोटा-छोटा विस्तार अथवा तान ली जाती है। विढ़ार की तान भी इसी लय में प्रयोज्य है। (देखिए विढ़ार)। सामान्य से सामान्य चिकारी का काम भी इसी अंग में व्यवहृत होता है। विलम्बित + विलम्बित अंग में भी सामान्य चिकारी का काम अवश्य व्यवहृत होता है, किन्तु इस अंग में उसकी अपेक्षा कुछ अधिक व्यवहृत होगा। इसकी लय भी सामान्य रूप से बढ़ेगी।

विलम्बित + द्रुत— विलम्बित + मध्य से इसकी लय कुछ द्रुत होगी। इस अंग में संचारी एवं आभोग का व्यवहार होता है। इसमें कुछ-कुछ द्रुत लय में छोटे-छोटे अंशों का भी व्यवहार होता है।

विलम्बित अंग का काम यहीं तक होगा। विलम्बित का मोहड़ा (देखिए मोहरा) इसी अंग में व्यवहृत होगा। विलम्बित द्रुत अंग के गायन अथवा वादन के समय मध्य या द्रुत अंग की छाया न पड़े, इसके लिए मोहड़े का स्वरूप देखकर समझा जायेगा कि यह विलम्बित अंग है।

(२) मध्य (मध्)—अथवा मध्य लय का अंग। विलम्बित, मध्य या द्रुत—ये शब्द सम्पूर्ण रूप से सापेक्ष हैं। इसलिए कितना विलम्बित, कितना मध्य अथवा कितना द्रुत है, इसका कोई माप नहीं है। विशेष प्रकार के यन्त्र में इसका परिमाण विभिन्न प्रकार का होता है। जैसे रबाब वाद्य में अधिक विलम्बित बजाना सम्भव नहीं; इसका कारण यह है कि रबाब का श्वास अधिक समय तक स्थायी नहीं है। वीणा, सुरबहार, अथवा सितार का श्वास अधिक समय तक रहता है इसलिए अधिकतर विलम्बित लय के लिए ये साज़ सुविधाजनक हैं। (देखिए श्वास)

मध्य (मध्) अंग के भी तीन विभाग किये जा सकते हैं। मध्य + विलम्बित, मध्य + मध्य, एवं मध्य + द्रुत। मध्य अंग से ही छन्द का आभास मिलता है।

(क) मध्य + विलम्बित—इस अंग को गुणी उस्ताद 'डागर की बढ़त' भी कहते हैं। वीणा में वादन, बोल और डगर—इन्हीं तीन बोलों का समन्वय ही प्रधान होता है, उसकी लय वृद्धि की जाती है इसीलिए शायद 'डगर की बढ़त' वाक्य का प्रचलन हुआ है। विलम्बित की तुलना में मध्य लय में यह अंग आरम्भ होता है। इस अंग में चिकारी का काम सामान्यतया अधिक और मीड़, स्पुँत (आश) की भी अधिकता है। संगीतरत्नाकरोक्त ६३ प्रकार के अलंकार भी इसी अंग में व्यवहार किये जाते हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(ख) मध्य + मध्य—इस अंग को उस्ताद लोग मध्य जोड़ अथवा 'बरावर की जोड़' बोलते हैं। इसी अंग में ही 'गमक जोड़' का काम आरम्भ होता है। मीड़ अथवा स्युँत का काम इसी अंग में थोड़े परिमाण में व्यवहार कर पृथक्-पृथक् रूप से स्वरों का व्यवहार करना पड़ता है। वाद्य संगीत में परदों के ऊपर ही अधिक काम होता है। 'गमक जोड़' वादन के समय में चिकारी का काम प्रायः नहीं होता, एवं इसका 'खण्डार वाणी' शैली में ही वादन अथवा गायन होता है। (देखिए खण्डार वाणी और जोड़)

मध्य + द्रुत—इस अंग को कोई 'लड़ी-जोड़' भी कहते हैं। मध्य + मध्य के समान ही सब काम होगा किन्तु इसकी लय में कुछ वृद्धि होगी। परण के छोटे-छोटे टुकड़े भी वीच-बीच में व्यवहृत होंगे। चिकारी का काम बहुत कम होगा। (देखिए परण)

(३) द्रुत—इस अंग के भी तीन भाग किये गये हैं—द्रुत + विलम्वित, द्रुत + मध्य, द्रुत + द्रुत।

द्रुत + विलम्बित— मध्य + द्रुत अंग का पूरा काम द्रुत लय में वजेगा। चिकारी का प्रयोग विशेष प्रयोजन को छोड़कर बिलकुल नहीं होगा। द्रुत + मध्य और द्रुत + द्रुत में लय-वृद्धि का ही निर्देश है।

(४) झाला—इस अंग में आलाप का सुनिर्दिष्ट छन्दवद्ध रूप स्पष्ट होना आरम्भ हो जाता है। द्रुत + मध्य अंग ही झाला अंग के रूप में प्रचलित है। इसी अंग में स्वरों का विन्यास विलम्बित लय में होगा किन्तु चिकारी के सहयोग से उसके साथ झाला वजाना होगा। गायक ता ना ना ना वाणी से विलम्बित अंग में स्वर-विस्तार करते हैं। इसी अंग से पखावज की संगति आरम्भ की जा सकती है, यद्यपि साधारणतः छह नम्बर लड़ी-अंग से परण का काम आरम्भ किया जाता है।

(५) ठोंक—इसी अंग से ही आलाप का सम्पूर्ण अंग ही द्रुत + द्रुत चरण में पहुँचता है। इसी अंग में स्वरों में युक्त वाणी का प्रयोग होता है और चिकारी में झाला उसके साथ बजता है। कण्ठ में 'द्रेतुम' अथवा 'क्रेधान्ने' आदि युक्त वाणी के साथ नाना-नाना आदि झाला की वाणी व्यवहृत होती है। वाद्य में 'ड्रे डार डार डा डारा डारारारा' आदि के सहयोग से झाला बजता है। आघात अथवा ठोक में एक प्रकार का अर्थ निहित है, इसीलिए शायद इस अंग का नाम 'ठोक' हुआ है। इस अंग से ही राग अथवा स्वर की प्रधानता कुछ कम हो जाती है, वाणी अथवा बोल, छन्द आदि की प्रधानता अधिक परिस्फुटित हो जाती है। ठोक में साधारणतः वाद्य के काष्ठ के ऊपर भी जवा अथवा मिजराब का आघात पड़ता है।

(६) लड़ी—साधारणतः इस अंग से सम्पूर्ण काम ही वाद्य के लिए उपयोगी है। कण्ठ से यह अंग सुनाई नहीं देता। इस अंग से सम्पूर्ण काम ही तारपरण के अन्तर्गत रहता है, इसमें बोल और छन्द ही मुख्य हैं, राग का प्राधान्य बहुत कम बोलों का वाहन मात्र है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

'लड़ी' शब्द का अर्थ है माला। मृदंग के सरल अथवा अयुक्त बोल का एक अंश लेकर उसका विविध प्रकार से विस्तार करने को लड़ी कहा जाता है। जैसे 'धुमकिट तक्‌तक्' इन दो वाणियों को लेकर विस्तार करने से इस प्रकार होगा—धुमकिट तक्-तक्‌तक् धुम किटतक् धुमकिटतकधुमकिटतक धुमकिट इत्यादि। यही लड़ी हुई। मृदंग के बोल की ध्वनि के अनुरूप छन्द का विशिष्ट बोल वाद्य पर बजाया जाता है। स्वर का विस्तार विलम्बित + मध्य के अनुसार ही होगा। इस अंग से ही पखावज अथवा तबले की संगत आरम्भ की जाती है किन्तु अधिकांश समय में 'परण अंग' से संगत आरम्भ होती है।

(७) लड़गुत्थी—गुत्थी शब्द का अर्थ है ग्रन्थन करना अथवा धागे से सिलाई करना। इसी से हमने 'ग्रन्थन करके' अर्थ किया है। लड़ी अंग में जिस प्रकार सरल संक्षिप्त बोलों का विस्तार किया जाता है इस अंग में उसके बीच में युक्त बोलों का प्रयोग होता है, जैसे 'क्रेधाऽन, क्रेधेतेटे' इत्यादि। इसके अलावा बाक़ी लड़ी के समान ही होगा।

(८) लड़लपेट—लड़ी और लड़गुत्थी अंग के साथ यदि स्वर-विन्यास के बीच स्युँत, आश या छूट इत्यादि का समन्वित विस्तार हो तो इस प्रकार के काम को लड़लपेट कहा जाता है। इसमें स्वर-विस्तार की प्रधानता भी अधिकतर स्पष्ट रहती है। विढ़ार का काम ही इसमें अधिक व्यवहृत होता है।

(९) परण—वादक चिकारी पर एक ताल का छन्द आरम्भ करेगा और मुख्य तार पर पखावज के बोल बजा सम पर आकर, पुनः चिकारी पर ताल के छन्द में आ जाने के बाद, संगतकार उसी बोल के अनुरूप बोल बजाकर जवाबी संगत करेगा। इस अंग को 'परण' कहा जाता है। इसे प्रकृत 'तार परण' भी कहा जाता है। (देखिए परण)

(१०) साथ—परण के ही समान। इस अंग में संगतकार एवं वाद्य-यन्त्र-वादक एक साथ परण बजाकर 'सम' दिखायेंगे; अर्थात् साथ-संगत करेंगे। यहाँ पर साधारणतः वाद्य-यन्त्र-वादक ही मुख्य वादक एवं संगतकार उसका अनुगामी है। किन्तु ऐसा भी देखा जाता है कि संगतकार बोल आरम्भ कर देता है और वाद्य-यन्त्र-वादक उसका साथ-संगत करता है, अतः यह अपनी-अपनी रुचि के अनुसार निर्धारित होता है।

(११) धूया—नायकी अर्थात् प्रधान तार पर सामान्य काम करके चिकारी के तार पर लड़ी अथवा लड़गुत्थी बजाने की पद्धति को धूया कहा जाता है।

(१२) माठा—नायकी तार एवं चिकारी के तार पर पर्याय क्रम से लड़ी एवं लड़गुत्थी का काम करने की पद्धति को माठा कहा जाता है।

(१३) परमाठा—नायकी तार पर एक परण का कुछ अंश बजाकर और शेष अंश चिकारी के तार पर बजाकर परण शेष करने की पद्धति को परमाठा कहा जाता है। आधुनिक काल में यह अंग लुप्त हो गया है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

धूया, माठा एवं परमाठा—इन तीन प्रकार के अंगों में साथ या जवाब दोनों प्रकार की संगत की जाती है। शेषोक्त तीन शब्द सम्भवतः संगीतरत्नाकरोक्त, ध्रुव, मण्ठ एवं प्रतिमण्ठ शब्दों की आधुनिक परिणति हैं, किन्तु रत्नाकरोक्त व्यवहार के सहित उपरोक्त व्यवहार का सादृश्य नहीं है।

आश

वाद्य-संगीत में एक बोल के आघात से एक स्वर बजाने के बाद तार के ऊपर उँगली घसीट उसी स्वर के ऊँचे अथवा निम्न के अन्य स्वर ध्वनित करने की पद्धति को आश कहा जाता है। परदोंवाले वाद्य में जिसे आश कहा जाता है, परदाविहीन वाद्य में उसे ही स्युँत कहा जाता है। आश और स्युँत समानार्थक हैं। (आश का अर्थ है घसीटना)।

आश्रय राग

देखिए ठाट।

आस्थायी (हिन्दी में स्थायी)

ध्रुपद के चरण भाग अथवा परणों में प्रथम का नाम है आस्थायी। आस्थायी शब्द स्थायी शब्द का ही हिन्दुस्तानी रूपान्तर है। किसी गीत के मुख्य अथवा प्रधान भाग को आस्थायी बोला जाता है, इसका कारण यह है कि गान अथवा गत के सम्पूर्ण विस्तार अथवा तान लेने अथवा बजाने के बाद प्रथम चरण पर ही लौटकर आना पड़ता है, इसीलिए गाने या गत के उस भाग को आस्थायी कहते हैं। अन्तरा, संचारी, अथवा आभोग की पुनरावृत्ति नहीं होती। स्वर विस्तार में मध्यसप्तक के षड्ज से मध्य सप्तक के निषाद तक आस्थायी की सीमा है। (देखिए धातु)

आहत

जो नाद अथवा ध्वनि स्थूल वस्तु के पारस्परिक संघात के द्वारा उत्पन्न होती है, वही आहत नाद है। सम्पूर्ण पार्थिव ध्वनि ही संघात से उत्पन्न है, किसी वस्तु पर वायु के संघात, विद्युत्-प्रवाह के संघात, आलोक-रश्मि के संघात अथवा अन्य किसी वस्तु के संघात द्वारा ही सम्पूर्ण ध्वनि उत्पन्न होती है। पार्थिव संगीत आहत नाद का ही रूपान्तर मात्र है। (देखिए अनाहत)

आड़ी

छन्द का एक प्रकार। चतुर्मात्रिक छन्दांश को त्रिमात्रिक छन्द में रूपान्तरित करने से आड़ी छन्द होता है, जैसे 'धा धिन् धिन् धा' यह है चतुर्मात्रिक छन्द; इसी छन्द

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

का उच्चारण-काल स्थिर रखकर इसको त्रिमात्रिक करने अथवा 'धा धि ना' करने पर इसी त्रिमात्रिक अंश के प्रति वर्ण के एक तिहाई मात्रा का परिमाण-काल बढ़ाना पड़ेगा, जिससे प्रति वर्ण १⅓ मात्रा का काल हो जायेगा और तीनों वर्ण एक साथ चार मात्रा पूरी करेंगे। कई लोगों की इस प्रकार की धारणा है कि धा धिन् धिन् धा के स्थान पर धा धि-ना करने से ही आड़ी होता है, किन्तु यह धारणा भ्रामक है। इसका कारण यह है कि 'धा धि-ना' अंश पूर्ण रूप से ही चतुर्मात्रिक है केवल एक वर्ण का उच्चारण नहीं किया जा रहा है, किन्तु वह मात्रा अनुच्चारित रूप से विद्यमान तो है ही, अन्य तीन मात्राओं में प्रविष्ट नहीं होती। 'आड़' शब्द का अर्थ है वक्र। उसी से संगीत में 'आड़ी' शब्द का व्यवहार होता है। सरल चतुर्मात्रिक छन्द को त्रिमात्रिक करने से छन्द वक्र ही होता है। त्रिताल में व्यवहृत सम्पूर्ण सोलह वर्णों को यदि आड़ी छन्द में रूपान्तरित किया जाये तो सोलह मात्रा में केवल बारह वर्ण समान कालान्तर में उच्चरित होंगे। आड़ी सापेक्ष शब्द है, अर्थात् चतुर्मात्रिक छन्द को स्वीकार कर आड़ी छन्द का अस्तित्व हुआ है। त्रिमात्रिक छन्द के अनुपात में आड़ी का प्रश्न उठने पर वह कुवाड़ी होगी। (देखिए कुवाड़ी) पंचमात्रिक छन्द में आड़ी का उदाहरण नहीं मिलता। छन्द के विभिन्न प्रकार-भेद के सम्बन्ध में 'लय' देखिए। १६ मात्रा में १२ समान लय की वाणी का उच्चारण करने से चतुर्मात्रिक छन्द की तुलना में आड़ी छन्द होता है।

इमदादखानी

स्व. इमदाद खाँ ने उत्तर प्रदेश के इटावा शहर में जन्म ग्रहण किया था। उनके पिता स्व. साहवदाद हुसेन खाँ विख्यात ख्याल-गायक हद्दू खाँ के साले के पुत्र थे और उनके घर पर ही उनका लालन-पालन हुआ था। साहवदाद खाँ ख्याल-गायक थे और पिता का वाद्य-यन्त्र भी बजाया करते थे। इमदाद खाँ ने बचपन में पिता से ही गायन-शिक्षा ग्रहण की और बाद में सितार-वादन का अभ्यास किया। उस युग के विख्यात सितार-वादकों की वादन-प्रणाली सुनकर और सीखकर इमदाद खाँ ने सितार और सुरबहार-वादन-पद्धति में विशेष परिवर्तन और परिमार्जन किये। आधी शताब्दी से इमदाद खाँ द्वारा प्रचालित सितार और सुरबहार की वादन-पद्धति का सारे भारत में प्रभाव और प्रचार है। विभिन्न घराने के सितार और सुरबहार-वादक आज तक श्रद्धाभाव से इमदाद खाँ द्वारा प्रचालित वादन-पद्धति का प्रचार कर प्रसिद्ध हुए हैं। स्व. इनायत खाँ के पुत्र उस्ताद विलायत खाँ और उनके भ्राता इमरत खाँ अपने पूर्व पुरुषों की वादन-पद्धति को स्वयं उद्भावित अंग द्वारा समृद्धिशाली कर रहे हैं। चार पुरुषों का सितार-घराना भारतवर्ष में एक विशिष्ट सितार-वादन धारा ले आया है। अतः इमदादखानी सितार-वादन-पद्धति का उल्लेख किया गया है। इमदाद खाँ द्वारा उद्भूत वादन-पद्धति और उनके पहले की वादन-पद्धति की एक तुलनात्मक टीका की जा रही है :

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सैनी सितार एवं सुरबहार वादन-पद्धति

(१) सुरबहार वाद्य यन्त्र पर वीण के अनुकरण से ध्रुपद अंग का आलाप किया जाता था। वीण पर चार परदों से अधिक मीड़ ली नहीं जा सकती एवं यह निषिद्ध भी है।

(२) वीण के समान दो अथवा तीन उँगलियों का व्यवहार सुरबहार पर भी किया जाता था। युक्त बोल दो उँगलियों द्वारा एवं चिकारी कनिष्ठा उँगली द्वारा बजायी जाती थी।

(३) अलंकार का व्यवहार सीमा-बद्ध था।

(४) चिकारी अथवा झाला का काम बहुत कम और अधिकांश क्षेत्र में बिलकुल नहीं। सितार पर झाला नहीं बजता था।

(५) गमक तान हलक़तान के अनुरूप, तान एवं तिहाई इत्यादि कम बजायी जाती थी। आलाप के समान विस्तार की प्रधानता अधिक थी।

(६) गत तोड़ों में सिलसिले का अभाव था एवं उनमें गत तोड़ों का कोई अंग वैचित्र्य या वैशिष्ट्य नहीं था। गत एवं विस्तार अंग की तान ही एक मात्र वाद्य वस्तु थी।

इमदादख़ानी सितार एवं सुरबहार वादन-पद्धति

(१) सुरबहार वाद्य यन्त्र पर खयाल अंगीय आलाप का प्रवर्तन। मीड़ की सीमा बढ़ाकर सात परदा मीड़ का व्यवहार अर्थात् मध्य सप्तक के खरज परदे पर मीड़ लेकर तार सप्तक का खरज बजाना।

(२) दायें हाथ की मात्र तर्जनी उँगली के व्यवहार से ही सुरबहार का सम्पूर्ण वादन सम्पन्न करना। युक्त बोल एवं चिकारी तर्जनी द्वारा ही बजाने की रीति का प्रचलन करना।

(३) अलंकार का प्राचुर्य।

(४) इमदादखानी वादन-पद्धति में चिकारी एवं झाला का काम एक प्रधान अंग माना जाने लगा।

(५) गतों की सब प्रकार की तान, पखावज एवं तबले के नाना प्रकार के बोल, टुकड़े एवं असंख्य विविध लय एवं छन्द की तिहाई का प्रचलन किया गया।

(६) आलाप के अनुकरण से गत तोड़ों को अलंकृत किया गया। गत तोड़ों में आलाप के १२ अंगों का सिलसिला अर्थात् पारस्परिक सम्बन्धों का प्रचलन किया गया। मसीतखानी गत का अंग एवं रूप सम्पूर्ण रूप से परिवर्तित किया गया। कई लोग इस रूप का आधुनिक मसीतखानी के नाम से उल्लेख करते हैं, किन्तु आधुनिक मसीतखानी न बोलकर 'इमदादखानी' बोलना अधिक युक्तिसंगत एवं सार्थक है।

विख्यात सितार निर्माता स्व. कनाईलाल दास के पास एक जयपुरी सितार मरम्मत के लिए आया था। स्व. दास महोदय ने ग्रन्थकार को वह सितार दिखाकर,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

टीका की थी कि जयपुरी घराने में झाला बजता नहीं क्या ? वस्तुतः उस सितार में चिकारी के तारों की कोई व्यवस्था ही नहीं थी।

सेनिया घराने के विख्यात सितारवादक स्व. बरकतुल्ला खाँ का मात्र एक रिकॉर्ड है, उसमें नायकी तार एवं जोड़ी के तार पर सामान्य गुंजन के अलावा और किसी तार की ध्वनि सुनाई नहीं देती। गत के बीच में चिकारी का सामान्य आघात भी नहीं है। वे पुरातन पद्धति के वादक थे।

इमदादखानी पद्धति के प्रचलन के सम्बन्ध में मनीषी धूर्जटि प्रसाद मुखोपाध्याय ने ग्रन्थकार को लिखा—"आप इतिहास के समर्थन में 'इमदादखानी चाल' का व्यवहार कर सकते हैं। इसी प्रकार 'घराना', 'STYLE', 'चाल', 'रीति' शब्दों का जन्म हुआ है साहित्य में, चित्रकला में, संगीत में और स्थापत्य कला में। (देखिए वाद्य—सितार और मसीतखानी)

उच्चांग संगीत

देखिए क्लासिकल संगीत।

उठान

तबला-वादन के समय ठेका शुरू करने के पूर्व गौरचन्द्रिका अथवा मुखबन्द बजाया जाता है, उसी को उठान कहते हैं। यह एक प्रकार का क़ायदा है। (देखिए सलामी टुकड़ा)

उत्तर भारतीय

दक्षिण भारत को छोड़कर भारतवर्ष के अन्यान्य सभी अंचलों में उत्तर भारतीय संगीत प्रचलित है।

उत्तरमन्द्रा

देखिए मूर्च्छना।

उत्तरांग

देखिए अंग।

उत्तरायता

देखिए मूर्च्छना।

उदात्त

उच्च स्वर।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

उपज

शब्द के अर्थ के अनुसार अनुमान किया जाता है कि राग और स्वर से उद्भूत होने से उपज नाम हुआ है। गान अथवा गत के स्थायी अंग के एक क्षुद्रांश (जैसे मुख) को विविध रूप में स्वर-विस्तार द्वारा अलंकृत करने को उपज कहा जाता है। कुछ लोग टुकड़े का भी उपज के अर्थ में व्यवहार करते हैं। गायन अथवा गत के मुख के नये-नये ढंग से प्रकाश को उपज अथवा क़ायदा कहा जाता है।

ऋतु

ऋतुएँ छह हैं—ग्रीष्म, वर्षा, शरद्, हेमन्त, शिशिर, (शीत) और वसन्त। भारतीय राग-संगीत में प्रत्येक ऋतु के लिए ऋतु-राग निर्दिष्ट किया गया है। उसका कोई वैज्ञानिक आधार है, अथवा सम्पूर्ण ही कवित्त अथवा कल्पना-प्रसूत, यह विचारणीय विषय है। ऋतु-राग के तर्क के सम्बन्ध में ग्रन्थकारों ने विभिन्न मतामत दिये हैं, किन्तु विषय अभी तक गवषेणा सापेक्ष है।

प्रचलित 'हनुमन्त' मतानुयायी—

ग्रीष्म—दीपक राग।

वर्षा—मेघ राग।

शरद्—भैरव।

हेमन्त—मालकोष।

शिशिर—श्री।

वसन्त—हिण्डोल

ऋषभ

स्वरसप्तक का द्वितीय स्वर। कुछ शास्त्रकारों का मत है कि ऋषभ (बैल) की आवाज़ से यह शब्द लिये जाने के कारण इसका नाम ऋषभ हुआ। शास्त्रीय मत के अनुसार दयावती, रंजनी एवं रक्तिका श्रुति पर ही ऋषभ स्वर निर्दिष्ट है। आधुनिक ग्रन्थकारों ने ऋषभ स्वर को दयावती श्रुति के ऊपर स्थापित किया है, अर्थात् ऋषभ स्वर को उसकी तीन श्रुतियों की आद्य श्रुति पर निर्दिष्ट करते हैं। (देखिए श्रुति)

औडव

उडु का अर्थ है नक्षत्र। नक्षत्र का विचरणस्थल है व्योम अथवा आकाश। पृथ्वी, जल, तेज, वायु और आकाश—इन पाँच भूतों के पंचम भूत आकाश होने पर उडु का अर्थ पाँच लिया गया है। स्वरसप्तक के बीच में दो स्वर वर्ज्य करने से पाँच स्वर शेष रह जाते हैं। उन पाँच स्वर विशिष्ट क्रम को औडवित (औडव) क्रम बोला जाता है। औडव क्रम में षड्ज स्वर कभी भी वर्ज्य नहीं होता। पाँच स्वर-विशिष्ट राग को औडव जाति का राग कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

कण

आलंकारिक स्वर के अल्पव्यवहार को कण बोला जाता है। किसी भी एक प्रधान स्वर को उसके पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती स्वर के कुछ व्यवहार (स्पर्श) द्वारा अलंकृत करने पर वही पूर्ववर्ती एवं परवर्ती स्वर का 'कण व्यवहार हुआ' बोला जाता है।

कत्तर

पखावज या तबले के 'कत्' युक्त बोलों की लड़ी को 'कत्तर' के बोल कहा जाता है।

कत्तर झाला

'कत्तर' के बोलों से युक्त झाला को कत्तर झाला कहते हैं।

कम्पन

किसी एक स्वर को उसके पूर्ववर्ती, और परवर्ती श्रुति-द्वय के बीच आन्दोलन करने को कम्पन बोला जाता है।

कलवाना

अरबी भाषा में रचा गया 'खयाल' विशेष। वर्तमान में इसका प्रचलन भारत में नहीं है। कौव्वाल इसे गाया करते हैं।

कला

(१) ६४ कलाओं में तीन कलाएँ प्रधान हैं; गीत, वाद्य और नृत्य। (२) अंशविशेष—किसी एक अलंकार के अंशविशेष को कला कहा जाता है। जैसे आरोही वर्णगत वेणी अलंकार का सम्पूर्ण स्वरूप 'सा सा सा, रे रे रे, ग ग ग, म म म, प प प, ध ध ध'—ये छह अलंकार कलाविशेष हैं। अर्थात्, सा सा सा, रे रे रे इत्यादि एक-एक कला हैं। कम से कम तीन स्वरों को लेकर एक कला की रचना होती है। (३) वाद्य संगीत में हस्तकौशल को भी कला कहा जाता है।

क़व्वाल

जो अरबी भाषा में रचित गीत गाते थे, उनका नाम क़व्वाल है। साधारणतया क़ौव्वाल—कलवाना शब्द का संयुक्त रूप से ही प्रयोग होता है। दोनों प्रकार के गीत ईश्वर की गुण-गाथा युक्त होते हैं।

कर्नाटक-पद्धति

दक्षिण भारत में संगीत की कर्नाटक-पद्धति का ही प्रचलन है और भारत के अन्य भागों में सर्वत्र उत्तर भारतीय अथवा 'हिन्दुस्तानी' पद्धति प्रचलित है। कर्नाटक-

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पद्धति का विशद विवरण इस ग्रन्थ में देना सम्भव नहीं। फिर भी आवश्यकतानुसार कर्नाटक-पद्धति का उल्लेख किया है।

कड़ि मध्यम

मध्यम जव पंचम की द्वितीय श्रुति अर्थात् रक्ताश्रुति पर अधिष्ठित होता है तो कड़ि (तीव्र) मध्यम होता है। (देखिए श्रुति)

काकली निषाद

चतुःश्रुति युक्त निषाद। यही आजकल शुद्ध निषाद है।

क़ायदा

(देखिए ठेका) खुली और वन्द वाणी में रचित छोटे दो-तीन बोल लेकर क़ायदा वनाया जाता है। क़ायदा का विस्तार भी किया जाता है।

कीर्तन

कीर्ति व गुण-गान विषयक संगीत। साधारणतः कृष्णलीला विषयक संगीत को ही कीर्तन कहा जाता है। श्री श्री गौरांग महाप्रभु के समय से ही प्रणालीबद्ध ढंग से उपासना रूप में कीर्तन वंगाल में प्रचलित हुआ, यद्यपि कीर्तन का उद्भव बहुत समय पहले ही हो चुका था। कृष्ण-कीर्तन के समान काली-कीर्तन भी प्रचलित है।

कुआड़ी

कुआड़ी एक छन्द्र विशेष है। चतुर्मात्रिक छन्द को आदर्श मानकर कुआड़ी छन्द प्रकट किया जाता है। कुआड़ी के सम्वन्ध में विभिन्न विद्वानों ने विभिन्न मत व्यक्त किये हैं। इसमें दो ग्राह्य मत दिये जा रहे हैं।

(क) कुछ विद्वानों के मतानुसार आड़ी को द्विगुण करने से कुआड़ी होता है। आड़ी में १६ मात्राओं में १२ अक्षर समान लय में उच्चरित करने की व्यवस्था है। वह द्विगुण हो जाने से १६ मात्रा में २४ अक्षर समान लय में उच्चरित होंगे; अक्षरों के इस छन्द का नाम कुआड़ी है। जैसे—'धा घिन धिन धा' इन चार मात्राओं के छन्दांश में छह अक्षर लिये जायें—'धा धिन् धिन् धा धिन् धिन्' इनके समान लय में उच्चरित होने से प्रति वर्ण $\frac{२}{३}$ मात्रा काल का होगा और ६ वर्ण मिलकर चार मात्रा के काल को पूरा करेंगे। औरों का कहना है कि १६ मात्रा में २० मात्रा का उच्चारण करने से भी कुआड़ी छन्द सम्पन्न होगा।

(ख) कुछ विद्वानों के मतानुसार आड़ी छन्द की आड़ी करने से वह मुख्य चतुर्मात्रिक छन्द के अनुपात में कुआड़ी छन्द होगा। इसे ही अधिकतर तर्कसंगत माना जा सकता है। इसका कारण यह है कि पूर्वोक्त मत से यद्यपि वर्णसमष्टि द्विगुणित होती

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

है, फिर भी छन्द से किसी प्रकार का परिवर्तन प्रकट नहीं होता, आड़ी का छन्द ही द्विगुणित लय में उच्चारित होता है, ऐसा लगता है। आड़ी की आड़ी को कुआड़ी बोलते हैं। इस मत के अनुसार १६ मात्रा विशिष्ट चतुर्मात्रिक मुख्य छन्द की तुलना में आड़ी छन्द में १२ अक्षर उच्चरित होंगे (देखिए. आड़ी), इसलिए इस १२ अक्षर विशिष्ट छन्द को मूल मानकर उसकी आड़ी सम्पादन कर लेने से त्रैराशिक नियमानुसार ∵ १६ = १२, ∴ १२ = कितना ? उत्तर है ९। अर्थात् इन १२ अक्षरों में ९ अक्षरों का यदि समान लय में उच्चारण किया जाये तब यही ९ अक्षरों का छन्द १२ अक्षर विशिष्ट छन्द की तुलना में आड़ी एवं १६ मात्रा विशिष्ट छन्द की तुलना में कुआड़ी हो गया। अर्थात् १६ मात्रा विशिष्ट चतुर्मात्रिक छन्द में यदि समान लय में ९ अक्षर उच्चरित होते हैं, तब यही ९ समान लय में उच्चरित अक्षरों के छन्द मुख्य १६ मात्रा के चतुर्मात्रिक छन्द की तुलना में कुआड़ी होगा, और तब इन ९ अक्षरों में प्रत्येक का मात्रा काल १$\frac{७}{९}$ होगा। लय के अन्यान्य प्रकार भेद के सम्बन्ध में देखिए—'लय'।

कुछ ग्रन्थकारों के मतानुसार १६ मात्रा में ७ अक्षर समान लय में उच्चरित करने से कुआड़ी होता है। किन्तु यह 'वराड़' का लक्षण है।

कूटतान

स्वरसप्तक की स्वाभाविक परम्परा अथवा क्रम के बदले अन्य किसी परम्परा का व्यवहार कर स्वर-विस्तार करने को कूटतान बोला जाता है। जैसे, 'सा ग म प' यह स्वाभाविक क्रम है, यही शुद्ध तान है, किन्तु 'सा म प ग' यह स्वाभाविक परम्परा का व्यतिक्रम है। इसलिए इसे कूटतान कहा जाता है। (देखिए तान)

कृन्तन (काटना)

तार के वाद्य में बायें हाथ की तर्जनी को एक स्वरस्थान पर रखकर मध्यमा उँगली द्वारा तार को मात्र काटकर, तर्जनी अधिष्ठित स्थान के स्वर को ध्वनित कराने को कृन्तन कहा जाता है। अर्थात् तर्जनी और मध्यमा दोनों उँगलियाँ तार के एक के बाद दूसरे स्वरस्थान पर निविष्ट रहेंगी और दायें हाथ का जवा, अथवा मिजराब के आघात से जो स्वर निकलेगा उसकी ध्वनि क़ायम रहते-रहते ही मध्यमा उँगली द्वारा तार को बाहर की ओर काटकर मध्यमा उँगली उठा लेने पर, तर्जनी जिस स्थान पर है उसी स्थान पर निर्दिष्ट स्वर निकलेगा। हिन्दुस्तानी भाषा में इसे काटना बोलते हैं।

क्लासिकल संगीत

हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का अँगरेज़ी-हिन्दी मिश्रित नामान्तर। 'क्लासिकल' शब्द का यथार्थ अर्थ है—प्रथम श्रेणी का। साहित्य-जगत् में लैटिन और ग्रीक साहित्य अथवा सुप्रतिष्ठित पुरातन साहित्य ही 'क्लासिक्स' है। संगीत-जगत् में जो संगीत-धारी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अविकृत भाव से एकाधिक शताब्दी से विभिन्न घरानों के माध्यम से आधुनिक काल तक चली आ रही है, वह क्लासिकल संगीत के नाम से जानी जाती है।

भारतीय संगीत में शास्त्रोक्त राग-रागिनी के अवलम्बन से जो संगीत वर्तमान काल में भी सुप्रचलित है वही क्लासिकल अथवा उच्चांग संगीत है। ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी और टप्पा क्लासिकल संगीत की श्रेणी में सम्मिलित हैं, इसमें सन्देह नहीं। किन्तु कीर्तन एवं विभिन्न प्रदेश के लोकसंगीत को भी क्लासिकल स्तर में सम्मिलित न करने का कोई कारण नहीं है। यह इसलिए कि इस संगीत की धारा बहुत वर्षों से अविकृत रूप से चली आ रही है। सामयिक संगीत यदि कालद्वन्द्व में स्थायित्व प्राप्त कर लेता है तो वह क्लासिकल संगीत की श्रेणी में आ जायेगा।

कैशिकी निषाद

त्रिश्रुतिक विशिष्ट निषाद। आज यह तीव्र कोमल निषाद के रूप में प्रचलित है। कई रागों में तीव्र कोमल निषाद का प्रयोग होता है, जैसे भीमपलासी। (देखिए श्रुति)

कोमल स्वर

स्वरसप्तक के षड्ज, मध्यम एवं पंचम—इन तीन स्वरों को छोड़कर अन्य चार स्वर अपनी अधिष्ठित श्रुति के पूर्व की श्रुतियों पर उच्चरित होने पर वे स्वर कोमल स्वरों के नाम से परिचित होते हैं। (देखिए श्रुति)

क्रम

स्वरसप्तक की स्वाभाविक धारावाहिकता को क्रम बोला जाता है। इस सम्बन्ध में यह भी ध्यान देने की बात है कि स्वाभाविक धारावाहिकता केवल आरोह में ही सम्भव है, इसका कारण यह है कि अवरोह में स्वरों की स्वाभाविक धारावाहिकता नहीं रहती। विपरीत धारावाहिकता से क्रम विपर्यय होता है। इसलिए क्रम का आरोह है अवरोह नहीं; अर्थात् 'निधपमगरेसा' यह क्रम नहीं है, क्रम-विपर्यय अथवा प्रतिक्रम है। आजकल प्रचलित 'थाट' क्रम का ही नामान्तर कहा जा सकता है।

खटका

इस शब्द का अर्थ है भय, सन्देह इत्यादि; किन्तु संगीत में क्षुद्र गिटकारी, मुरकी और खटका एकार्थबोधक हैं। यह एक प्रकार का अलंकार विशेष है। किसी एक स्वर को एक स्वर-शब्द द्वारा अलंकृत करने की पद्धति को 'खटका' कहते हैं। जैसे—'सा नि़ रे सा नि़ सा', शेषोक्त 'सा' को 'सानि़रेसानि़' स्वर-शब्द द्वारा अलंकृत किया गया। यही खटका का उदाहरण है।

खरज

षड्ज शब्द का अपभ्रंश। स्वरसप्तक का आदिस्वर और इस स्वर के अनुपात से ही ऋषभादि शेष छह स्वरों का अस्तित्व प्रमाणित होता है। अर्थात् छह स्वरों का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जन्मदाता होने के नाते इसका नाम षड्ज है। अन्य ग्रन्थ में लिखा है कि षड्ज ने छह स्वरों से जन्म ग्रहण किया है; अतः इसका नाम षड्ज है। किन्तु यह व्याख्या पूर्णतया आधारहीन और तर्कहीन है। इन व्याख्याकारों ने 'देशज' 'पंकज' इत्यादि शब्दों के अनुकरण से षड्ज शब्द की व्याख्या की है। 'प्रकृतिवाद अभिधान' में 'ज' शब्द का अर्थ (जि + ड – पा) जनक दिया हुआ है। एक अन्य ग्रन्थ में लिखा है कि नासिका, कण्ठ, तालु, हृदय, जिह्वा और दन्त इन छह स्थानों से यह निकलता है, इसलिए इसका नाम षड्ज है। यह भी उसी प्रकार 'अयौक्तिक है, इसका कारण यह है कि अन्यान्य स्वर भी उन स्थानों से निकल सकते हैं। षड्ज स्वर तीव्रा, कुमुद्वती, मन्द, छन्दोवती, इन चार श्रुति से सम्पन्न और स्वयं चतुर्थ श्रुति पर अवस्थित है। वर्तमान काल में खरज और पंचम की विकृति नहीं होती, अन्यान्य शेष स्वरों की तीव्र, कोमल, काकली एवं कैशिक भेदों में विकृति होती है। षड्ज एवं पंचम की विकृति नहीं है। (देखिए पंचम)

खरज-परिवर्तन

खरज मूर्च्छना को छोड़कर, अन्यान्य मूर्च्छनाओं को प्रथम स्वर का खड्ज मान-कर आरोह-अवरोह करने पर खरज-परिवर्तन होता है। (देखिए मूर्च्छना)

खण्डार-वाणी अथवा खण्डारी गीतिका

यह गीत-पद्धति का एक प्रकार है। कन्धार अंचल में इस गीति का प्रचलन होने के कारण सम्भवतः इसका यह नाम पड़ा है। संगीतरत्नाकरोक्त विभिन्न गीतिका-विवरण देखने से ऐसा लगता है कि वही आधुनिक काल में प्रचलित खण्डार-वाणी है। (देखिए गीति)

खण्डार-वाणी पद्धति में गमक-अलंकार का प्रयोग अधिक है, अतः अतिविलम्बित लय अधिक व्यवहार्य है, प्रायः मध्य एवं द्रुत लय ही खण्डार-वाणी-पद्धति के लिए उपयुक्त है। (देखिए गमक)

खुलि

गुरु स्वर युक्त खुले बोल को खुलि बोल कहा जाता है। तबला-बायाँ पर खुलि (खुली) और मुदी शब्दों का व्यवहार अधिक है। बोल बजाने के बाद तबला-बायाँ से दोनों हाथ उठाकर हवा में फेंकने से खुलि बोल बजता है। खुलि बोल—ता, ड़ा, तड़ान, तेन, घेन, तागेन, नागेन, तिन,, दिन, धान, तान, घेन, गेन, किन, तू, ती, दिँ, द, र, ण। बायाँ पर—घे, घी, घिं, गी, गिं, गे, ग।

ख्याल

(बँगला में खेयाल) संगीत-जगत् में कल्पना-अर्थ में ही यह शब्द व्यवहृत होता है। कहा जाता है कि १४वीं शताब्दी में सम्राट् अलाउद्दीन के दरबार में अमीर खुसरू और १५वीं शताब्दी में जौनपुर के नवाब सुल्तान हुसेन शिर्की ने ही शास्त्रीय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत में ख्याल को प्रचलित किया। उसके पहले क़व्वाल अपने लोक-संगीत के ढंग से ख्याल गाया करते थे। इसके फलस्वरूप ध्रुपद की नियमावली का उल्लंघन कर तथा उसे बहु प्रकार के अलंकारों से युक्त कर ध्रुपद गाने का प्रचलन हुआ और नियमावली लंघन जनित यथेच्छाचारिता के लिए इसका नाम ख्याल हुआ। पुरातन ख्याल अधिकांशतः ध्रुपद के ही समान हैं, बाद में क्रमशः विविध प्रकार के अलंकार तान आदि से युक्त होनेपर ख्याल का स्वतन्त्र रूप बन गया है। परवर्ती काल में तानसेन की कन्या सरस्वती देवी के वंश के शाह सदारंग-जैसे प्रमुख गुणी ख्याल के स्वरूप में विशेष परिवर्तन कर विख्यात हो गये। अमीर ख़ुसरू और नवाब सुलतान हुसेन शिर्की द्वारा प्रचलित ख्याल का विवर्तन दिल्ली में होता था और यही क़ौव्वाल-घराना के रूप में प्रसिद्ध था। क़ौव्वाल के कन्या-वंशज ग़ुलाम रसूल लखनऊवासी थे। वे क़ौव्वाल-रीति के साथ सदारंग प्रवर्तित रीति का कुछ मिश्रण करके ख्याल गाते थे। ग़ुलाम रसूल के दो दौहित्र शक्कर और मक्खन संगीत-जगत् में सुपरिचित हैं।

ग्वालियरवासी नत्थन पीरबख्श ध्रुपदवंशोद्भूत होने पर भी सदारंग-प्रवर्तित ख्याल गाते थे। उनके गायन में क़व्वाल-रीति कुछ परिमाण में रहने पर भी सदारंग-रीति का प्राधान्य था। नत्थन पीरबख्श के बाद पीरबख्श हद्दू, हस्सू, और नत्थू ख़ाँ विख्यात ख्यालिये हुए। इन तीनों के वंश से ही प्रधानतः ख्याल का प्रचलन हुआ है और ख्याल के तीन प्रकार यानी गायन-पद्धति की सृष्टि हुई है। क़ौव्वालों द्वारा क़ौव्वाली-पद्धति, उनके कन्या वंश द्वारा ख्याल-पद्धति और नत्थन पीरबख्श द्वारा ख्याल की ध्रुपदी-पद्धति का निर्माण हुआ। क़व्वाली-पद्धति के निर्माता फ़ारसी राग गाया करते थे। रामपुर के बाकर अली ख़ाँ साहब के पूर्वज इसी पद्धति का अनुसरण करते थे। ख्याल गायन के आधार पर ही वाद्य संगीत में इमदादख़ानी और मसीतख़ानी गत की सृष्टि हुई।

ग़ज़ल

फ़ारसी भाषा के प्रेमगीत ही ग़ज़ल नाम से प्रचलित थे। आधुनिक काल में कई भाषाओं में ग़ज़ल के अनुरूप प्रेमगीतों का प्रचलन हुआ है। प्रेमगीतों को छोड़कर अन्यान्य विषयों के गीत भी ग़ज़ल-पद्धति में मिलते हैं। वे भी ग़ज़ल में ही शामिल हैं।

गति

लय के साधारण अर्थ का नामान्तर मात्र। द्रुतगति अथवा द्रुतलय एकार्थ बोधक। गति से ही गत शब्द की सृष्टि हुई।

गमक

संगीत-शास्त्र में 'गमक' शब्द का काफ़ी व्यापक रूप से व्यवहार हुआ है। कई प्रकार के अलंकार भी गमक के अन्तर्गत आते हैं। आधुनिक काल में गमक एक विशिष्ट

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अलंकार के अर्थ में व्यवहृत हुआ है। किसी स्वर को उसके पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती स्वर के आश्रय से एक या एकाधिक बार उच्चारण करने की विशेष पद्धति को गमक कहा जाता है। जैसे, आरोही गमक—

सा^रे रे^ग ग^म प^ध इत्यादि। विभिन्न स्वरों के ऊपर छोटे अक्षरों में लिखे हुए स्वर मूल स्वरों के स्पर्श मात्र हैं, अर्थात् सा उच्चरित होने के बाद मीड़ अथवा आश द्वारा रे का स्पर्श करना होगा किन्तु रे स्वर के ऊपर स्थायित्व नहीं है।

अवरोही गमक—

^रेसा ^गरे ^मग ^पम; अर्थात् मुख्य उच्चारण में रे स्वर का उच्चारण कर सा स्वर पर विश्राम करना होगा। रे स्वर यहाँ भी स्पर्श मात्र है।

ध्रुपद के कई गायक आश के अनुरूप अलंकार को भी गमक कहते हैं। जैसे—
सा प म॑ ग इस स्थान पर सा प आश गमक के रूप में ही प्रचलित है।
पति —त

अधिकांश गमक खण्डारी रीति के गायन में व्यवहृत होता है। गमक का शास्त्रोक्त विवरण दिया जा रहा है।

संगीतरत्नाकरोक्त १५ प्रकार का गमक—

(१) तिरिप—छोटे डमरू के शब्द की भाँति सुन्दर स्वर कम्पन की द्रुत मात्रा की एक चतुर्थांश गति में सम्पन्न होता है। अर्थात् वर्तमान में एक मात्रा में द्रुत चार-वाणी-विशिष्ट कम्पन, यथा सासासासा, रेरेरेरे इत्यादि।

(२) स्फुरित—द्रुतमात्रा की एक तृतीयांश गति में सम्पन्न अर्थात् एक मात्रा में द्रुत तीनवाणी-विशिष्ट कम्पन, यथा—सासासा, रेरेरे, इत्यादि।

(३) कम्पित—द्रुत मात्रा की अर्धांश गति में सम्पन्न। अर्थात् एक मात्रा में द्रुत दो-वाणी-विशिष्ट कम्पन, यथा—सासा, रेरे, गग इत्यादि।

(४) लीन—द्रुत मात्रा के समान गति में सम्पन्न। अर्थात् एक मात्रा में द्रुत एक-वाणी-विशिष्ट कम्पन, यथा—सा, रे, ग, म, इत्यादि।

(५) आन्दोलित—लघु मात्रा की गति में कम्पित। अर्थात् द्रुत मात्रा की अर्धांश गति में सम्पन्न; अर्धमात्रा की एकवाणी-विशिष्ट, यथा—सा–रे–ग– इत्यादि।

(६) वलि—नानाविध वक्रयुक्त गति में निष्पादित कम्पन; अर्थात् द्रुत लय में नाना प्रकार की वाणी मिश्रित; यथा—सासासा, गगग, पप, रेरे, गगग, रेसा।

(७) त्रिभिन्न—कम्पन में स्वर तीन स्थानों पर ही अविश्रान्त गति सम्पन्न। तीन स्थान का अर्थ है—मन्द्र, मध्य और तार। यथा—पपप, सांसांसां, निनिनि, धधध, गगग, रेरेरे, ध़ ध़ ध़, नि़ नि़, सासा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(८) कुरुल—यह बलि की भाँति वक्र है किन्तु ग्रन्थियुक्त, एवं कण्ठस्थान पर निष्पन्न और कोमल होगा। जैसे—सासासा, गगग, रेगरेगरे, गगग, ममम, धपधपम, गगग, रेगरेगरेसा।

(९) आहत—अग्रगामी स्वर को आधार मानकर जो स्वर निष्पन्न हो। यथा—गरे मग इत्यादि।

(१०) उल्लासित—जो ध्वनि उत्तरोत्तर यथाक्रम से स्वरों के साथ चलती है। यथा—सा रे ग म प ध नि।

(११) प्लावित—प्लुत मात्रा में अर्थात् त्रिमात्रा-विशिष्ट कम्पन। यथा—

| | | | | |
सा   रे

(१२) गुम्फित—जो कम्पन मनोहारी हुंकार युक्त और गम्भीर हो। यथा—गसापमंग। सा से प तक मीड़ गम्भीर और दीर्घ होगी।

(१३) मुद्रित—जो कम्पन मुँह बन्द करके निष्पन्न हो। गुन-गुन करके शब्द निष्पादित होंगे।

(१४) नामित—जिस गमक में स्वर अवरोह क्रम से परिव्यास होते हैं। यथा—सांनि निध धप पम इत्यादि।

(१५) मिश्रित—उल्लिखित कई प्रकार के मिश्रण से जो उत्पन्न हो; यथा—सासासा गगग रेरेरे ममग धध पप रेरे गग नि ध प म ग रे सा इत्यादि।

संगीत पारिजातोक्त २० प्रकार के गमकों के नाम

(१) च्युवित, (२) कम्पित, (३) प्रत्याहत, (४) द्विराहत, (५) स्फुरित, (६) अनाहत, (७) शान्त, (८) तिरिप, (९) घर्षण, (१०) अवघर्षण (११) विकर्षण, (१२) स्वस्थान, (१३) अग्रावस्थान, (१४) कर्तरी, (१५) पुनःस्वस्थान, (१६) स्फुट, (१७) नैम्न्य, (१८) सुढालु, (१९) गुम्फित, (२०) मुद्रा।

सैनी घराने में प्रचलित २२ प्रकार के गमकों के नाम

(१) हुम्पित, (२) खादत, (३) गणपत, (४) आहत, (५) अनाहत, (६) आन्दोलित, (७) प्रहत, (८) ब्रुवाहत, (९) दुराहत, (१०) अथरत, (११) सान्त, (१२) तिरप, (१३) खरेशन, (१४) ओखरेशन, (१५) निसुथान, (१६) ओखरसुथान, (१७) कर्तरी, (१८) स्युंत, (१९) निम्नि, (२०) घाल, (२१) सुहान, (२२) मदरा।

गाथिक

देखिए तान।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गान

राग-रचना एवं स्वर-रचना के अवलम्बन स्वरूप में व्यवहृत पद्य। संस्कृत ग्रन्थ में गान की भाषा को 'मातु' कहा जाता है।

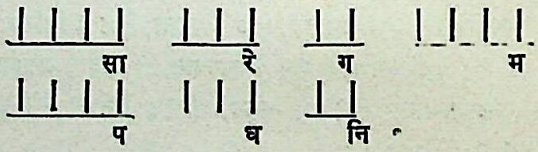
गान्धार

स्वरसप्तक का तृतीय स्वर। इस शब्द के अर्थ के सम्बन्ध में भिन्न-भिन्न मत हैं जिनका यहाँ विस्तारपूर्वक उल्लेख नहीं किया गया है। शास्त्रोक्त शुद्ध स्वरसप्तक में गान्धार दो श्रुति-विशिष्ट है। रौद्री एवं क्रोधा श्रुतियों में शेषोक्त श्रुति पर ही गान्धार अधिष्ठित है। शास्त्र में कहा गया है कि जब गान्धार मध्यम स्वर की दो श्रुतियाँ ग्रहण कर चार श्रुति-विशिष्ट हो जाता है, तब वह अन्तर गान्धार के रूप में परिचित होता है; इसके फलस्वरूप मध्यम दो श्रुति-विशिष्ट हो जाता है। अन्तर गान्धार ही वर्तमान में शुद्ध गान्धार के रूप में जाना जाता है। अन्तर गान्धार रौद्री, क्रोधा, वज्रिका और प्रसारिनी इन चार श्रुतियों में अन्तिम श्रुति पर निष्पन्न होता है। यदि गान्धार मध्यम की मात्र एक श्रुति ग्रहण करके वज्रिका श्रुति पर निष्पन्न होता है, अर्थात् तीन श्रुति-विशिष्ट होता है, तब शास्त्र में वह 'साधारण गान्धार' ही 'तीव्र कोमल गान्धार' के नाम से जाना जाता है। (देखिए श्रुति)

गान्धार ग्राम

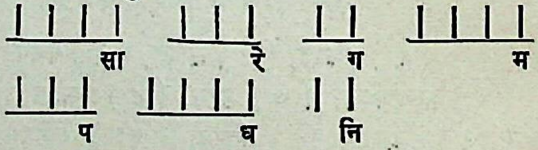
शास्त्र में तीन ग्रामों का उल्लेख है। यथा षड्ज ग्राम, मध्यम ग्राम और गान्धार ग्राम। पहले षड्ज और मध्यम ग्राम का व्यवहार होता था। गान्धार ग्राम स्वर्ग के लिए है, इसलिए अव्यवहार्य माना गया है। तीन ग्रामों के श्रुति विभाग का कुछ तारतम्य है। यथा—षड्ज ग्राम का श्रुति विभाग—

सा म प चार श्रुति विशिष्ट
रे ध तीन श्रुति विशिष्ट
गं नि दो श्रुति विशिष्ट



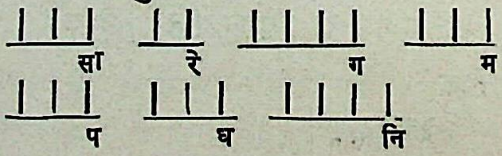
मध्यम ग्राम का श्रुति विभाग

सा म ध चार श्रुति विशिष्ट
रे प तीन श्रुति विशिष्ट
ग नि दो श्रुति विशिष्ट



गान्धार ग्राम का श्रुति-विभाग

ग नि चार श्रुति विशिष्ट
सा म प ध तीन श्रुति विशिष्ट
रे दो श्रुति विशिष्ट



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गायक

शास्त्र में गायक पाँच प्रकार के बताये गये हैं :

१. शिक्षाकार—जो गायक शिक्षा देने में दक्ष है।

२. अनुकार—जो गायक अन्यों का अनुकरण करता है।

३. रसिक—जो गायक रसाविष्ट होकर गान करता है।

४. रंजक—जो गायक श्रोताओं का मनोरंजन करने में तत्पर है।

५. भावुक—जो गायक संगीत में नयी उन्नति अथवा विशिष्टता लाने में समर्थ है :

गायक-गुण

निम्नलिखित १८ गुणों से युक्त गायक ही श्रेष्ठ गायक के रूप में प्रकाशित होता है :

(१) हृदयग्राही कण्ठध्वनि। (२) प्रियदर्शन होना। (३) ग्रह एवं न्यास कुशलता। इस क्षेत्र में अनायास अथवा सहज भाव से संगीत आरम्भ करने और शेष करने में दक्षता। (४) राग-रागिनी के सम्बन्ध में पाण्डित्य। (५) निबद्ध-अनिबद्ध संगीत में निपुणता। (६) सब प्रकार के अलंकारों में पाण्डित्य। (७) स्वाधीन अथवा यन्त्र निरपेक्ष कण्ठ। (८) तालज्ञान, क्लान्तिशून्यता, शुद्ध और मिश्र रागों का ज्ञान; व्यवहार वहिर्भूत स्वर का ज्ञान। (९) स्थायी, संचारी आदि के अबाध रूप-वर्ण-प्रदर्शन में सामर्थ्य। (१०) सर्वदोष वर्जन। (११) लयज्ञान। (१२) सुश्रृंखल रूप से संगीत सम्पन्न करने की क्षमता। (१३) धारणा-शक्ति। (१४) अप्रतिहत कण्ठवेग। (१५) निर्जन क्षेत्र में गाया हुआ गान भी श्रुति मधुर हो। (१६) भगवद् भजन में प्रवीणता। (१७) गुरु-परम्परा की विशुद्धि अर्थात् घरानों की विशुद्धता एवं उत्कर्ष। (१८) संगीत अनुशीलन में तत्परता।

गायक-दोष

निम्नलिखित २५ गायक-दोषों की संगीतरत्नाकार में निन्दा की गयी है :

(१) दन्तदर्शन पूर्वक गायन करना। (२) उच्च एवं विरस ध्वनि। (३) मुँह से आवाज कर साँस लेना। (४) भीति। (५) जल्दी गायन समाप्त करने की चेष्टा। (६) स्वभावतः कम्पित कण्ठ-ध्वनि, स्थैर्य का अभाव। (७) गान करते समय भीषण रूप में मुँह बिगाड़ना। (८) स्वर अपनी श्रुति से विच्युत। (९) काक के समान रूढ़ ध्वनि। (१०) ताल-भंग करना। (११) गले को ऊँचा करके गायन करना। (१२) बकरी के समान गला टेढ़ा करके गायन करना। (१३) गायन के समय ललाट, शरीर और गरदन की शिराओं का दिखाई देना। (१४) गायन करते समय गला फूलकर कद्दू के आकार का बन जाना। (१५) गला टेढ़ा करके गायन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

करना। (१६) गायन के समय शरीर को प्रसारित करना। (१७) आँखें मूँदकर गायन करना। (१८) रसहीनता। (१९) वर्जित स्वर का प्रयोग। (२०) अपरिस्फुट उच्चारण। (२१) हृदय, कण्ठ और मूर्धा-स्थान पर जिनकी ध्वनि नहीं पहुँचती। ऐसा लगता है कि आवाज़ को दबाकर गायन किया जा रहा है। (२२) अव्यवस्थित चित्त। (२३) न जानते हुए अथवा न समझते हुए शुद्ध और छायालग मिश्रित करना (संकीर्ण जाति का लक्षण ही है शुद्ध और छायालग का मिश्रण—देखिए जाति।) (२४) अनवधान। (२५) अनुनासिक ध्वनि से गायन करना।

गिटकारी

खटका अथवा गिटकारी एक ही अलंकार का नामान्तर है। वर्तमान गीत-संगीत में जिसे गिटकारी कहा जाता है, वाद्य-संगीत में उसे खटका कहा जाता है।

गीत

विभिन्न प्रकार के गायनों का व्यापक नाम। साधारणतः लोक-संगीत को ही गीत कहा जाता है।

गीतखण्ड

गायन के छोटे-छोटे अंश। चार तुक, विभाग अथवा चरण साधारण गीत खण्ड हैं अवश्य, किन्तु एक-एक चरण के गायनोपयोगी छोटे-छोटे अंश को भी गीतखण्ड कहा जा सकता है। जैसे—स्थायी का 'मुखड़ा' यही बार-बार गाया जाता है, इसलिए 'मुखड़ा' ही एक गीतखण्ड है।

गीतबिदारी

शास्त्र में गीतखण्ड को ही गीतविदारी कहा गया है। गीत को यह विदीर्ण करता है, अतः बिदारी कहा जाता है। (देखिए गीतखण्ड; देखिए बिदारी)

गीति

साधारण अर्थ गीत। विशेष अर्थ गीत-गायन-पद्धति अथवा रीति। शास्त्रों में पाँच प्रकार की गीति का उल्लेख है एवं उनके राग का आश्रय स्वरूप बताया गया है। अर्थात् एक-एक प्रकार के राग के लिए एक-एक प्रकार की गीति के व्यवहार का निर्देश है।

(१) शुद्धा गीति—सरल और ललित स्वर युक्त गीति।

(२) भिन्ना गीति—द्रुत उच्चारित स्वर-विशिष्ट और मधुर गमक-युक्त गीति।

(३) गौड़ी गीति—गम्भीर, मन्द्र, मध्य, तार के स्थान पर यथोपयुक्त गमक युक्त एवं अखण्डित गीति।

(४) वेसरा अथवा वेगस्वरा गीति—वेगयुक्त अथवा द्रुत लय की गीति।

(५) साधारण गीति—पूर्वोत्तर चारों प्रकार के मिश्रण से उत्पन्न गीति।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वर्तमान काल में ध्रुपद और आलाप की चार वाणियां और प्रस्तुतीकरण-पद्धति के साथ शास्त्रोक्त गीति का सामंजस्य दिखाई देता है। डागर वाणी के साथ शुद्ध गीति का सामंजस्य है, डागर वाणी गौड़हार वाणी से सामान्य बंकिम गति युक्त अवश्य है, इसी अर्थ में शायद शास्त्र में ललित स्वरयुक्त कहा गया है। बंकिम का अर्थ वक्र नहीं किन्तु ललित है। कई व्यक्ति डागर वाणी को शुद्ध वाणी कहते हैं।

गौड़हार वाणी को भी कुछ लोग शुद्ध वाणी बताते हैं। क्योंकि सरल और गम्भीर गीति में इसी वाणी का व्यवहार होता है। मीड़, आश या स्यूँत का व्यवहार इसी वाणी में अत्यधिक परिलक्षित होता है। गौड़ी गीति के सम्बन्ध में शास्त्र में कहा गया है कि यह अखण्डित रीति से व्यवहृत होगी। इसलिए मीड़ इत्यादि के व्यवहार में बाहुल्य बहुत ही सामंजस्यपूर्ण है।

नौहर वाणी के साथ साधारण गीति का ही सामंजस्य अधिक है। ऐसा अनुमान किया जाता है; इसका कारण यह है कि वेसरा अर्थात् वेगस्वरा गीति का प्रधान लक्षण ही वेग है, किन्तु नौहर वाणी वेग के लिए प्रसिद्ध नहीं है। बल्कि नौहर वाणी में अलंकार का अधिक प्रयोग देखा जाता है।

खण्डार वाणी में गमक ही प्रधान अलंकार है और यह वेगयुक्त अवश्य है; गमक का आधिक्य रहने के कारण द्रुतलय विशिष्ट खण्डार वाणी के साथ भिन्न-गीति की सादृश्यता अत्यन्त स्वाभाविक है।

ध्रुपद को छोड़कर अन्यान्य द्रुतलय के गान भी शायद वेसरा अथवा वेगस्वरा गीति की श्रेणी में शामिल हो सकते हैं। (देखिए आलाप)

गोवरहार वाणी

गौड़हार वाणी। (देखिए आलाप)

गौड़ी गीति

देखिए गीति।

ग्रह

प्राचीन काल में ग्रहस्वर का प्राधान्य अत्यधिक था। एक विशिष्ट स्वर से एक विशिष्ट राग में संगीत आरम्भ किया जाता था। वर्तमान काल में भी ग्रहस्वर की नियमावली का कुछ अंशों में पालन किया जाता है। जिस स्वर से जिस राग का आलाप या गायन आरम्भ किया जाता है, वही स्वर उस राग का ग्रहस्वर है। साधारणतः 'अंश'स्वर अथवा 'जान'स्वर ही ग्रहस्वर होता है; षड्ज स्वर भी कई जगह ग्रहस्वर होता है, यहाँ तक की अंशस्वर का संवादी एवं अनुवादी स्वर भी कभी-कभी ग्रह-स्वर के रूप में व्यवहृत होता है। यमन राग का अंशस्वर 'ग' है, इसके संवादी स्वर नि सें साधारणतया यमन का आरम्भ किया जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

ग्राम

शास्त्र में तीन प्रकार के ग्रामों का उल्लेख है। मूर्च्छना, क्रम, तान, वर्ण, अलंकार और जाति के आश्रयस्वरूप स्वरसमूह को ग्राम कहा जाता है। श्रुतिसमूह के ऊपर स्वर-स्थापना के वैचित्र्य से ही विभिन्न ग्रामों का उद्भव हुआ है। ग्राम राग का उल्लेख भी शास्त्र में है।

वर्तमान काल में सप्तक के नामान्तर रूप में ग्राम शब्द का व्यवहार होता है, जैसे मन्द्र ग्राम, तार ग्राम। (देखिए गान्धार ग्राम)

गत

ख्याल और तराना के अनुकरण में वाद्य पर वादनोपयोगी वाणी (बोल) और वर्ण (स्वर) छन्दोबद्ध राग-रचना को गत कहते हैं। गान के अनुरूप स्थायी अन्तरा इत्यादि विभिन्न चरण अथवा धातु (देखिए धातु) गत रचना में भी दिखाई देते हैं। ख्याल गायन की पद्धति के अनुसार स्थायी और अन्तरा, इन दोनों चरणों का ही गत में अधिक प्रचलन है; कुछ वर्षों से स्थायी और अन्तरे के बीच 'माँजा' नाम का एक चरण गत रचना में प्रयोजित होता है। पहले यह चरण स्थायी के अंग के रूप में व्यवहृत होता था। 'माँजा' का व्यापकत्व अथवा विस्तार संचारी चरण के अनुरूप है। वर्तमान काल में दो प्रकार की गत रचना प्रचलित है, मसीतखानी और रज़ाखानी। कई लोग तबला, मृदंग, पखावज इत्यादि के ठेकों को भी गत बोलते हैं। कई लोग ठेकों के क़ायदों को भी गत बोलते हैं। कोई-कोई तिहाई रहित बड़े टुकड़े को भी गत बोलते हैं।

तबले की गत—

+ | | | | | | | | ० |
घेना कता घेघे नाक ताग घेघे नाके धिन धागे

| | | १ | | . | | + | | | | ३ |
त्रिकिट तुना कता घेघे नाक घेघे नाक ताग घेघे नाक घेने धागे

| | | | | | | | | | |
त्रिकिट तुत्ता घेघे नाके त्रिकिट तुना घेघे नाके त्रिकिट तुना कता

घराना

संगीत-जगत् में घरानों से गुणीवंश-परम्परा प्रकट होती है। एक-एक घराने में संगीत का कितना वैचित्र्य और वैशिष्ट्य दिखाई देता है, इसी वैचित्र्य एवं वैशिष्ट्य के कारण ही विभिन्न संगीत-विशारदों के संगीत से विभिन्न आस्वादन मिलता है।

'घर' शब्द का अर्थ है वंश और घराना शब्द का अर्थ वंश वैशिष्ट्य कहना भूल नहीं होगी। किसी संगीतज्ञ द्वारा अपनी प्रतिभा के बल पर किसी नवीन पद्धति अथवा अलंकार की धारा का प्रयोग करने और उसी पद्धति एवं अलंकार की धारा का उनके शिष्यों द्वारा प्रचार से एक 'घराना' बन जाता है।

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

'घराना' शब्द का व्यवहारगत अर्थ है—रीति, पद्धति, स्टाइल इत्यादि। ध्रुपदादि राग संगीत की उत्पत्ति से लेकर आज तक का संगीत विभिन्न 'घरानों' के माध्यम से विभिन्न प्रकार के उत्कर्ष को प्राप्त हुआ है और इस विभिन्नता के कारण ही संगीत का व्यापकत्व काफ़ी परिमाण में बढ़ा है। एक ही राग में ध्रुपद, ख़्याल विभिन्न घरानों के उस्तादों द्वारा विभिन्न रूप से उद्भासित किये जाते हैं और श्रोताओं के मन में विभिन्न प्रकार के रसास्वादन का आनन्द प्रदान करते हैं। नया सम्प्रदाय 'घराना' शब्द की एक विकृत व्याख्या कर 'घराना' की निन्दा करते हैं। किताबी विद्या में घरानों का प्रयोग नहीं होता। वर्तमान काल में सेनिया घरानों अथवा तानसेन घराना ही अधिकांश संगीतज्ञों के मतानुसार प्रधान हैं, यद्यपि इस सम्बन्ध में मतभेद है; कोई भी अपने घराने को अन्य घरानों की तुलना में अप्रधान मानने की बात नहीं सोचता। फिर भी तानसेनी घराना ही वर्तमान युग में प्रधान है, यह बात अनेक जन स्वीकार करते हैं।

भारतवर्ष में घराना-शाखाओं का प्रचलन है, उनमें से सामान्य कुछ का उल्लेख किया जा रहा है—ग्वालियर घराना, आगरा घराना, दिल्ली घराना, विष्णुपुर घराना, उदयपुर घराना, अतरौली घराना, वाराणसी घराना, जयपुर घराना, किराना घराना, पंजाब घराना इत्यादि।

परिशिष्ट में इन सभी घरानों की वंशतालिका देखिए। (देखिए ख़्याल)।

घषिट (घसीट)

घिसने से जो स्वर निकले। शब्द का नामान्तर। संगीतरत्नाकर में इसे ही 'खशित' कहा गया है। (देखिए आश)

चक्रदार

चक्रदार टुकड़ा, तोड़ा, तान अथवा तिहाई। जो भी एक टुकड़ा, तिहाई इत्यादि क्रमिक रूप से एकाधिक बार बजकर अथवा गाकर 'सम' पर आता जाये, उसे चक्रदार तोड़ा, तान इत्यादि कहा जाता है। चक्रदार प्रथम आवर्त में सम पर नहीं आता, तीन बार बजाने पर सम पर आता है। फिर भी चार या पाँच आवर्तन बजाकर सम पर आने पर भी उसे चक्रदार कहा जाता है।

चतुरंग

ख़्याल अंगीय गायन में अर्थ बोधक शब्द या वाक्य, निरर्थक शब्द या तराना, सरगम या पखावज के बोल यथाक्रम से उच्चरित होते हैं, उसे ही चतुरंग कहते हैं। यह ख़्याल में सम्मिलित है। वर्तमान काल में चतुरंग का प्रचलन अधिक नहीं है।

चपक

वाद्य संगीत में पखावज और तबला पर परण बजाते समय बायें हाथ की चाँट द्वारा कुछ बोल बजते हैं, उसी वादन-क्रिया को 'चपक' कहा जाता है और वादित बोल

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

को चपक का बोल कहा जाता है। वाद्य पर बायें हाथ अथवा दायें हाथ की चाँट से चपक बोल वादन के समय जवा अथवा मिजराब का आघात बन्द किया जाता है।

चलन

चलन का अर्थ है गति, फिर भी संगीत में यह लय की गति के रूप में नहीं लिया जाता। राग के व्यवहृत स्वरों की धारावाहिकता अथवा क्रम को चलन कहा जाता है। इसे 'राग की चाल' भी बोला जाता है, किन्तु चाल शब्द का भी अर्थ है। (देखिए चाल) तबला में 'चलन' का अर्थ क़ायदा होता है। यद्यपि कई व्यक्ति 'चलन' और 'क़ायदा' को अलग मानते हैं।

चाल

साधारणतः रीति अथवा पद्धति को ही चाल कहा जाता है। जैसे—सरल चाल, वक्र चाल, ध्रुपद चाल, ठुमरी चाल इत्यादि। चलन से 'चाल' शब्द बनने के बावजूद भी संगीत में चाल और चलन विभिन्न अर्थ में व्यवहृत होते हैं। लय सूचक अर्थ में भी 'चाल' शब्द व्यवहृत होता है, जैसे विलम्बित चाल, दूनी चाल इत्यादि। अँगरेज़ी स्टाइल शब्द भी 'चाल' अर्थ में व्यवहृत होता है।

चिकारी

तत वाद्य में झाला बजाने के लिए उपयोगी दो तारों को चिकारी का तार कहा जाता है। अनुमान होने लगता है कि ये शब्द अनुकरणात्मक हैं। (देखिए छेड़)

चिल्ला

चालीस दिनों के समय को चिल्ला कहा जाता है। इन चालीस दिनों में शिक्षार्थी अन्य सभी कार्यों से विरत होकर रियाज़ करता है।

छन्द

किसी भी वाक्य के पदों की यदि सुललित शब्द-झंकार एवं यति अथवा प्रस्वन युक्त धारावाहिकता में रचना की जाये तो उस वाक्य की शब्द-झंकार और प्रस्वन (ध्वनि) की विशिष्टता को छन्द कहा जाता है। पद्य का मूल आंगिक उपादान ही छन्द है। साहित्य में कई प्रकार के छन्द वैचित्र्य हैं, कण्ठ्य या वाद्य-संगीत के निबद्ध अंश में छन्द ही अन्यतम मुख्य उपादान है और मात्रा, लय एवं ताल का एक मात्र आश्रयस्वरूप।

छायालग

राग-रागिनी के तीन प्रकार के श्रेणी विभाग हैं, उनमें द्वितीय ही छायालग अथवा सालग नाम से प्रचलित है। जो राग अन्य राग की छाया के साथ लग्न होकर प्रकाशित होता है उसी को छायालग श्रेणी का राग कहा जाता है। इस सम्बन्ध में

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

एक अथवा एकाधिक राग की छाया का उल्लेख शास्त्र में नहीं है, किन्तु वर्तमान काल में दो रागों के मिश्रण से उत्पन्न राग को छायालग श्रेणी में लिया जाता है। (देखिए संकीर्ण)

छूट

साधारणतः किसी भी ग्रामस्थ एक स्वर से अन्य ग्रामस्थ उसी स्वर का अतिक्रम करके अर्थात् बीच के किसी स्वर को स्पर्श न करने को छूट कहा जाता है। किन्तु एक या एकाधिक स्वर का अतिक्रम कर जाने को भी छूट कहते हैं, जैसे—साग, साम, साप, सानि इत्यादि।

छेड़

हिन्दी शब्द 'छेड़ना' से 'छेड़' शब्द आया है। 'छेड़ना' शब्द का अर्थ है तार-वाद्य को स्पर्श द्वारा ध्वनित करना—एक तार बजाकर विभिन्न स्वर निष्पन्न करना नहीं। 'छेड़ो' शब्द का प्रयोग 'तार ध्वनित करो' के अर्थ में होता है, इसलिए वाद्य-संगीत में जो तार ध्वनित करने मात्र के लिए व्यवहृत होते हैं, उन्हें ही छेड़ने के तार कहा जाता है। 'तम्बूरा छेड़ो', 'जोड़ी छेड़ो'—इस प्रकार का आदेश दिया जाता है। बीन और सितार आदि वाद्य में चिकारी के तारों को भी 'छेड़ने के तार' कहा जाता है और उन्हें ध्वनित करने की रीति को 'छेड़' कहा जाता है। कई ग्रन्थकारों ने 'छेड़' को श्रेष्ठालंकार के रूप में उल्लेख किया है—ध्वनिगत अथवा धातुगत किसी भी प्रकार से छेड़ के साथ श्रेष्ठ शब्द का योग नहीं बैठता।

जनक राग

देखिए ठाट (थाट)।

जन्य राग

देखिए ठाट (थाट)।

जवाब संगतें

जवाब शब्द का अर्थ है उत्तर। कण्ठ्य या वाद्य-संगीत में तान या परण बजाने के बाद स्थायी का 'मुख' (अंश) गाया या बजाया जाता है। उसी अवसर पर संगतकारी उसी तान अथवा परण के छन्द का अनुकरण कर परण बजाता है। इसी पद्धति की संगत को 'जवाब संगत' कहा जाता है, अर्थात् कण्ठ्य या वाद्य-संगीत की परण के उत्तर में संगतकारी परण बजायेगा।

ज़मज़मा

उर्दू भाषा में ज़मज़मा का अर्थ है स्वर-योजना। संगीत में व्यवहारगत अर्थ में किसी भी दो स्वरों के पर्याय क्रम में एकाधिक बार के प्रयोग-विशिष्ट-पद को ज़मज़मा कहा जाता है, जैसे सारेसारे गम गम गम गम आदि।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ज़रब

आघात। वाद्य-संगीत में बोल को ज़रब कहा जाता है।

जाति

संगीतरत्नाकर में कहा गया है कि दो ग्रामों से जन्म हुआ, इसलिए 'जाति' नामकरण हुआ है। वर्ण और अलंकारों के व्यवहारयुक्त गीत-समूह को जाति के अन्तर्गत लिया गया है। शुद्ध जाति सात प्रकार की है। स्वरों के नाम से ही जाति का नाम ग्रहण किया गया है जैसे—षाड्जी, आर्षभी, गान्धारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती और निषादी जाति। जाति की शुद्धता का लक्षण संगीतरत्नाकर में विशद रूप से दिया गया है। वर्तमान काल में जाति का व्यवहार लुप्त हो जाने के कारण यहाँ उसका उल्लेख निष्प्रयोजनीय है। शुद्ध जातियों को छोड़कर प्रायः १३९ प्रकार की विकृत जातियों का उल्लेख है। यह जाति-प्रकरण मार्ग-संगीत के ही अन्तर्गत आता है। राग नाम प्रचलित होने के पूर्व जाति ही प्रचलित थी, उसका स्वरूप भी राग के समान ही था। वर्तमान काल में जाति शब्द का श्रेणी-अर्थ लेकर संगीत में व्यवहार किया जाता है। राग के आरोह-अवरोह में सम्पूर्ण षाड़व एवं औड़व भेद से रागों का जाति-भेद किया गया है। यथा—

	आरोह	अवरोह	जाति का नाम	राग का उदाहरण
१.	सम्पूर्ण	सम्पूर्ण	सम्पूर्ण	यमन
२.	षाड़व	षाड़व	षाड़व	पुरिया
३.	औड़व	औड़व	औड़व	भूपाली
४.	सम्पूर्ण	षाड़व	सम्पूर्ण-षाड़व	जिलफ
५.	सम्पूर्ण	औड़व	सम्पूर्ण-औड़व	अज्ञात
६.	षाड़व	सम्पूर्ण	षाड़व-सम्पूर्ण	खमाज
७.	षाड़व	औड़व	षाड़व-औड़व	अज्ञात
८.	औड़व	सम्पूर्ण	औड़व-सम्पूर्ण	देश
९.	औड़व	षाड़व	औड़व-षाड़व	सोहिनी

इसमें वक्र, सम्पूर्ण, विकृत इत्यादि जातियों का भी उल्लेख दिखाई देता है। इस श्रेणी-विभाग के अलावा वर्तमान काल में और एक विभाग प्रचलित है; जैसे शुद्ध जाति, छायालग या सलग जाति और संकीर्ण जाति। शुद्ध जाति अर्थात् जो राग विशुद्ध है, अन्य किसी राग की छाया जिस राग में नहीं दिखाई देती वही शुद्ध जाति का राग है। जिस राग में अन्य राग की छाया है, वह छायालग अथवा सलग जाति का राग है। शुद्ध और छायालग जाति इन दोनों के मिश्रण से जिस राग की सृष्टि हुई है, वही संकीर्ण जाति का राग है। यह विभाग 'संगीतरत्नाकर' में भी है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जाबड़ा

जाबड़ा का अर्थ है जवाल (वैलों के कन्धों पर रखी जानेवाली लकड़ी की पट्टी)। इसके कम्पन से जो तान ली जाये उसे ही जावड़ा तान कहा जाता है। किन्तु कई लोग अपरिष्कृत भाव से उच्चारित तान को भी जाबड़ा तान कहते हैं। (देखिए तान)

जोड़ी का तार (जूड़ी का तार)

सितार आदि वाद्यों में मुख्य तार के पीछे दो पीतल के तार होते हैं। दोनों को ही मन्द्र सप्तक के खरज स्वर में मिलाया जाता है, अतः इन तारों को जोड़ी का तार कहा जाता है। 'जोड़ी' का यहाँ अर्थ युग्म से है।

जोड़

हिन्दी 'जोड़' शब्द का अर्थ है जोड़ देना अथवा जिसके द्वारा जोड़ा जाये। आलाप के मध्य लय के अंग को जोड़ क्यों बोला जाता है उसका कोई युक्तियुक्त कारण किसी भी ग्रन्थकार ने निर्दिष्ट नहीं किया है। आलाप के दो अंश हैं—एक अनिवद्ध, दूसरा निवद्ध। एक में छन्द, मात्रा एवं ताल का व्यवहार नहीं होता किन्तु दूसरे में संगतोपयोगी छन्द, मात्रा और ताल का व्यवहार है। इन दोनों अंशों के मध्यवर्ती और संलग्नकारी होने से ही आलाप के मध्य लय को जोड़ कहा जाता है। आलाप का २ नं. मध्‌ एवं नं. ३ द्रुत के शेष तक जोड़ की सीमा है; उसके वाद नं. ४ झाला से संगत-उपयोगी अंग का आरम्भ होगा। (देखिए आलाप)

जोयारी (जवारी)

मूल अर्थ के अनुसार यह सवारी का नामान्तर है। एक हाथीदाँत, हरिन की सींग, काष्ठ अथवा पीतल निर्मित छोटा आसन जिसके ऊपर तत वाद्य के तार स्थापित रहते हैं एवं इस प्रकार स्थापित रहते हैं कि जिससे कम्पनजनित स्वर उत्पन्न हों। इसी को जवारी बोला जाता है। 'जवारी साफ़' करने का अर्थ है—उसी जवारी के ऊपरी भाग को घिसकर तार के साथ जवारी का एक विशिष्ट कोण इस प्रकार उत्पन्न कर लेना जिससे स्वर की प्रकृष्ट ध्वनि निकले। वर्तमान काल में स्वर की श्रेष्ठ या प्रकृष्ट ध्वनि को ही कई क्षेत्र में जवारी कहा जाता है। कप्लार युक्त हारमोनियम के परदे ध्वनित करने पर जो स्वर-ध्वनि उत्पन्न होती है, उसी प्रकार की ध्वनि कण्ठ से निकलने पर उस कण्ठ-स्वर को बहुधा जवारी युक्त कण्ठस्वर कहा जाता है। कप्लार युक्त हारमोनियम में एक ही स्वर दो सप्तकों में एक साथ ध्वनित होते हैं।

झंकार

अनुकरणात्मक। झाला के अर्थ में व्यवहृत। (देखिए झाला)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

झटका

किसी भी स्वर से अप्रत्याशित रूप से झटके द्वारा अन्य स्वर-उच्चारण करने को झटका बोला जाता है। इस द्वितीय स्वर में स्वभावतः ज़ोर (प्रस्वन) दिया जाता है।

झारां

साधारणतः झाला का ही नामान्तरण। इमदादख़ानी वादन-पद्धति में 'डेरे-डेरे' बोलों के काम को झारा कहा जाता है और वह झाला से पूर्णतया पृथक् है।

झाला

चिकारी के तार पर अविश्रान्त आघात को झाला कहा जाता है। झाला-वादन के समय कोई स्वर की अथवा संवादी-अनुवादी सम्बन्ध-विशिष्ट कई स्वरों की सम्मिलित सुमधुर ध्वनि मुख्य तार पर वादित राग के विस्तार को पृष्ठभूमि के समान अलंकृत करती है। झाला वाद्य-संगीत का एक मुख्य अंग है। वाद्य संगीत में 'डारारारा' वाणी के अनुकरण में कण्ठ्य संगीत में भी 'तानानाना' वाणी द्वारा झाला गाया जाता है।

टप्पा

शास्त्रीय संगीत की चार गायन-पद्धतियों (ध्रुपद, ख़्याल, ठुमरी और टप्पा) में चतुर्थ पद्धति। टप्पा पंजाब के ऊँट-चालकों का जातीय संगीत था, किन्तु अयोध्या निवासी ग़ुलाम नबी ने टप्पा की उन्नति के लिए बड़ा प्रयास किया और वे उसमें अनेक प्रकार के अलंकारों का संयोजन कर उसे शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत ले आये। उन्होंने स्वरचित टप्पों में भणित के रूप में शौरी मियाँ के नाम का उल्लेख किया है। शौरी उनकी स्त्री का नाम था। कई लोगों के मतानुसार ग़ुलाम नबी का दूसरा नाम शौरी मियाँ भी था। शौरी मियाँ के टप्पे विख्यात हुए और वे आज भी प्रचलित हैं। बंगाल में निधुबाबू (रामनिधि गुप्त ११४८-१२३५ बंगाब्द) के टप्पे भी विख्यात हैं। टप्पा में व्यवहृत अलंकारों में ज़मज़मा सबसे मुख्य है और उसके बाद मुख्य स्थान है गिटकिरी का; गमक का व्यवहार दिखाई नहीं देता। गीत के प्रत्येक शब्द को अलंकृत करके टप्पा गाया जाता है। ग़ुलाम नबी निःसन्तान थे, किन्तु उनके शिष्य गम्मूई ने शौरी मियाँ के घराने की रक्षा की। कुछ ग्रन्थकारों ने शौरी मियाँ को ठुमरी का स्रष्टा बताया है। (देखिए ठुमरी)

टीप

तारसप्तक 'टीप' नाम से प्रचलित है। टीप का षड्ज बोलने पर उसका अर्थ तारसप्तक का षड्ज ही लिया जाता है। संगीतरत्नाकर के वाद्य-अध्याय में लिखा है कि बाँसुरी में फूँक देने के छिद्र के निकटवर्ती छिद्र में तारसप्तक के स्वर निकलते हैं, और इस वादन-प्रणाली को 'टीपा' कहा जाता है। 'टीपा' शब्द से ही 'टीप' शब्द आया और इसी अर्थ में 'तारसप्तक' शब्द का भी प्रचलन हुआ।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

टुकड़ा

एक अथवा दो तालों के बीच अर्थात् त्रिताल में चार मात्रा के बीच अथवा आठ मात्रा के बीच, जो परण, बोल या वाणी समाप्त हो वही टुकड़े के नाम से जानी जाती है। इसके बोल सीधे होंगे और अन्त में खुले बोल रहेंगे। यही नियम वाद्य-संगीत में प्रयोग में आता है। कई लोग कहते हैं कि टुकड़े गुरुवाणी में रचित होंगे और तिहाई युक्त होंगे।

ठाट (थाट)

स्वरसप्तक, मेल, थाट अथवा ठाट—एक ही अर्थवाचक हैं। संगीतशास्त्रोक्त 'क्रम' ठाट का ही नामान्तर मात्र है। स्वरों को निजस्व क्रम से उच्चारित करने पर ही वह थाट कहा जाता है। प्रतिक्रम अथवा अनियम में उच्चारित स्वरों को थाट नहीं कहा जाता केवल अवरोह कहा जाता है। स्वर के शुद्ध एवं विकृत भेद में कई प्रकार के ठाट हो सकते हैं; उनमें 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' के लेखक वेंकटमुखी ने दक्षिण भारतीय संगीत-पद्धति में ७२ ठाटों का उल्लेख किया है, किन्तु वे उत्तर भारतीय संगीत-पद्धति में प्रचलित नहीं हैं। पण्डित विष्णु नारायण भातखण्डे ने प्रचलित समस्त राग-रागिनियों को केवल १० ठाटों के अन्तर्गत लेकर उन्हीं दस ठाटों का ही प्रचार किया है। किन्तु कई प्रतिष्ठित उस्तादों में इसके बारे में मतभेद हैं, वे इन दस ठाटों को स्वीकार नहीं करते। वर्तमान काल में शुद्ध स्वरसप्तक कहने पर इसका अर्थ 'सारेगमपधनि' माना जाता है। इस शुद्ध स्वरसप्तक का नाम पं. भातखण्डे ने 'विलावल थाट' रखा है। स्वरों की विकृति के अनुसार थाटों का अन्तर दिखाया गया है—राग के नाम के साथ युक्त करने का एक मात्र कारण ठाटों को याद रखने की सुविधा है। प्रत्येक ठाट के अन्तर्गत कई राग हो सकते हैं किन्तु ठाट के नामानुयायी राग के साथ उन सभी रागों के सामंजस्य का अन्वेषण करना भ्रमात्मक होगा। कई लोग इसी प्रकार की भूल कर बैठते हैं। पण्डितजी द्वारा प्रचारित दस ठाटों का विवरण यहाँ दिया जाता है :

उत्तर भारत में प्रचलित नाम	दक्षिण भारतीय नाम	स्वरूप	ठाटों के अन्तर्गत प्रचलित राग संख्या भातखण्डे के अनुसार लगभग १९५
१. कल्याण	मेचकल्याणी	सा रे ग म॑ प ध नि	१५
२. विलावल	धीर-शंकराभरण	सा रे ग म प ध नि	३६
३. खमाज	हरि-काम्बोजी	सा रे ग म प ध-नि॒	१४
४. भैरव	माया-मालवगौड़	सा रे॒ ग म प ध॒-नि	१८
५. पूर्वी	कामवर्द्धिनी	सा रे॒ ग म॑ प ध॒ नि	१५
६. मारवा	गमनश्रम	सा रे॒ ग म॑ प ध नि	१६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

७. काफ़ी	खर-हरप्रिय	सा रे ग म प ध नि	५३
८. आसावरी	नटभैरवी	सा रे ग म प ध नि	१४
९. भैरवी	हनुमन्तोड़ी	सा रे ग म प ध नि	७
१०. तोड़ी	शुभपन्थवराली	सा रे ग मं प ध नि	७

१९५ रागों में कुछ प्रचलित राग और कुछ धुनें भी हैं। यह आनुमानिक संख्या हैं, एक, दो कम-ज्यादा हो सकती हैं। मारवा ठाट में पंचम के अस्तित्व के सम्बन्ध में प्रश्न उठ सकता है, किन्तु यह पहले ही बता दिया गया है कि ठाट के नाम केवल याद रखने की सुविधा के लिए हैं।

यदि नामों का व्यवहार नहीं किया गया होता तो ठाटों का परिचय इस रूप में दिया जाता :

(१) तीव्र-मध्यम युक्त ठाट।
(२) शुद्ध ठाट।
(३) कोमल निषाद युक्त ठाट।
(४) कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत युक्त ठाट।
(५) कोमल ऋषभ तीव्र-मध्यम और कोमल धैवत युक्त ठाट।
(६) कोमल ऋषभ तीव्र-मध्यम युक्त थाट।
(७) कोमल गान्धार और कोमल निषाद युक्त ठाट।
(८) कोमल गान्धार, कोमल धैवत और कोमल निषाद युक्त ठाट।
(९) कोमल ऋषभ, कोमल गान्धार, कोमल धैवत एवं कोमल निषाद युक्त ठाट।
(१०) कोमल ऋषभ, कोमल गान्धार, तीव्र-मध्यम और कोमल धैवत युक्त ठाट।

इस प्रकार ठाट का उल्लेख करने के बजाय प्रचलित राग के नाम का उल्लेख करना ही सहज है। उपर्युक्त प्रत्येक ठाट के सम्पूर्ण षाड़व एवं औड़व भेद से कई प्रकार की ठाटों की सृष्टि हो सकती है, किन्तु सब ठाटों में राग नहीं भी हो सकते हैं। पाँच स्वर-विशिष्ट औड़व ठाट से कम स्वर अर्थात् चार स्वर व्यवहृत ठाट का राग नहीं होता, ऐसा पण्डितों का मत है। यद्यपि कई पण्डित चार स्वर-विशिष्ट मालश्री राग का अस्तित्व स्वीकार करते हैं और इसे उस नियम का एक विशिष्ट अपवाद मानते हैं। उपर्युक्त दस ठाटों में प्रत्येक को सम्पूर्ण अवस्था में व्यवहार करने से एक-एक राग का रूप प्रकट होता है, जैसे कल्याण ठाट के स्वाभाविक रूप में गायन अथवा वादन से यमन का रूप प्रकट होता है, इसलिए यमन (इमन) राग कल्याण ठाट का आश्रय-राग अथवा मेलकर्ता नाम से प्रचलित है। आसावरी ठाट के व्यवहार में जौनपुरी का स्वरूप प्रकट होता है, इसलिए जौनपुरी को आसावरी ठाट का आश्रय-राग कहना ठीक है। आसावरी ठाट के नामकरण पर काफ़ी मतभेद है। इस ग्रन्थ का लेखक उसके

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

'जौनपुरी ठाट' कहना सुसंगत मानता है। मारवा ठाट व्यवहृत होने पर पूर्वकल्याण का स्वरूप प्रकट होता है, इसलिए पूर्वकल्याण को मारवा ठाट का आश्रय-राग कहना भी ठीक है; मारवा राग में पंचम वर्जित है; अतः उसे आश्रय-राग कहना कम युक्तिसंगत है। प्रत्येक ठाट में आश्रय राग को छोड़कर अन्यान्य रागों को उसी ठाट का जन्य-राग कहा जाता है। आश्रय-राग के साथ जन्य-राग का रूपगत कोई सादृश्य नहीं भी हो सकता है, फिर भी यह जनक-जन्य सम्बन्ध स्वर-व्यवहार पर ही प्रतिष्ठित है। अर्थात् सम्पूर्ण ठाट के व्यवहार में आश्रय राग एवं ठाट के बीच वक्रत्व, औड़वत्व और षाड़वत्व इत्यादि के सम्पादन द्वारा उत्पन्न राग को जन्य-राग कहा जाता है। आश्रय-राग को जनक राग भी बोला जाता है। ठाट के रागोपयोगी परिवर्तन करने पर वह ठाट पद-वाच्य नहीं रहेगा, राग का आरोह-अवरोह मात्र रहेगा। जैसे विहाग विलावल ठाट के अन्तर्गत है, विहाग का आरोह नि़ सा ग म प नि सां ऋषभ और धैवत आरोह में वर्जित है, इस आरोह को विलावल ठाट नहीं कहा जा सकता। अल्हैया विलावल का आरोह है सा ग म रे ग प नि ध नि सां, इसे विलावल ठाट नहीं कहा जा सकता, यह अल्हैया विलावल का वक्र आरोह है।

ठाट और राग के पार्थक्य के लिए देखिए राग।

ठाट का अन्य व्यावहारिक अर्थ वाद्य-संगीत में परदा अथवा सारिका श्रेणी है—देखिए अचल ठाट।

ठुमरी

शास्त्रीय संगीत की चार प्रधान पद्धतियों (ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी और टप्पा) में तृतीय पद्धति। ख्याल-गायन में राग की विशुद्धता की रक्षा कर गायन करना होता है, कभी ख्याल-गायक ने कवित्व-शक्ति और सौन्दर्यबोध की प्ररोचना से ख्याल के विस्तार में विविध प्रकार के सुललित स्वर-संयोग और अलंकार-व्यवहार करना शुरू किया। अनुमान किया जाता है कि राग-रीति भ्रष्ट ख्याल से ही ठुमरी पद्धति की सृष्टि हुई। प्राचीन ठुमरी ख्याल के समान ही गम्भीर थी। ठुमरी सम्राट् मौजुद्दीन खाँ के रेकॉर्ड—'बाजूबन्द खुल खुल जाय' और 'पिया बिन नाहीं आवत चैन' सुनने पर यह पता चल जायेगा। बाद के समय में ठुमरी के कई प्रकार के भेद हो गये, विभिन्न घरानों में विभिन्न रसों में ठुमरी अलंकृत हुई है। लखनऊ अंचल में पहले महिलाएँ ग्राम-संगीत के ढंग से ठुमरियाँ गाती थीं। आजकल ठुमरी के प्रधान तीन घराने दिखाई देते हैं—बनारसी घराना, लखनऊ घराना और पंजाब घराना।

बनारस-ठुमरी के प्रवर्तक कौन थे, यह तो अज्ञात है, किन्तु मौजुद्दीन खाँ बनारस-ठुमरी के प्रधान प्रचारक थे। बनारस-ठुमरी ख्याल अंग से ही गायी जाती है, यह अपेक्षाकृत धीर गतिसम्पन्न और गम्भीर प्रकृति की है, इसमें चंचलता नहीं है। बनारस की ठुमरी-पद्धति की मुख्य विशेषता यह है कि प्रत्येक स्वर के व्यवहार में उसी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

स्वर का स्वातन्त्र्य अविचलित रूप से क़ायम रहता है और प्रत्येक स्वर में भी भाव और रस परिस्फुटित होता है।

जो लखनऊ-ठुमरी आज सुनी जाती है, वह नवाब वाजिद अली शाह द्वारा प्रवर्तित है, ऐसी धारणा कई संगीत-शास्त्रविदों की है। लखनऊ-ठुमरी में बनारस-ठुमरी की अपेक्षा चंचलता है, इसकी गति बनारस-ठुमरी की अपेक्षा तीव्र है। लखनऊ-ठुमरी की प्रधान विशेषता यह है कि इसमें स्वरों के अलग-अलग प्राधान्य की अपेक्षा आलंकारिक स्वर-शब्दों की प्रधानता अधिक है। गिटकिरी, मुरकी आदि अलंकारों का व्यवहार अधिक है।

पंजाब घराने की ठुमरी लखनऊ घराने की ठुमरी के समान है, किन्तु इसमें पंजाब के ग्राम्यगीतों के कुछ विशिष्ट अलंकार मिला लिये गये हैं। अप्रत्याशित स्वर धाराप्रवाह इस घराने की ठुमरी की प्रधानता है।

ठुमरी की एक जाति को लचाऊ ठुमरी कहा जाता है। 'लचना' शब्द का अर्थ नमित होना है। इसी शब्द से लचाऊ शब्द लिया गया है। लचाऊ ठुमरी में नायिका के आत्मसमर्पण का भाव अधिक प्रकट होता है।

अधिकांश ठुमरियों में प्रेम सम्बन्धी गीत पाये जाते हैं। ठुमरी नामक एक राग का नाम किसी-किसी ग्रन्थ में मिलता है और शौरी मियाँ को इस राग का प्रवर्तक कहा जाता है। ठुमरी नामक एक ताल भी प्रचलित है।

ठेका

ताल, मात्रा और छन्द की विशेषता बतानेवाला, वादनोपयागी बोलों से गठित रचनाविशेष को ठेका कहा जाता है। दूसरे शब्दों में, एकताल के छन्द एवं लय को आनद्ध वाद्य के माध्यम से बजाने के बोल-समूह को ठेका कहा जाता है। किसी-किसी ग्रन्थकार ने ठेके का 'गत' के नाम से भी उल्लेख किया है। कण्ठ्य या वाद्य-संगीत में स्थायी चरण जिस प्रकार बार-बार गाया या बजाया जाता है, ठेका भी उसी प्रकार बारम्बार गाया या बजाया जाता है और बीच-बीच में परण, रेला आदि भी बजाया जाता है। ठेका का दूसरा नाम है थापिया।

ठेके के बोल द्विगुणित होने पर अर्थात् एकताल के बीच में ठेका दो बार बजाने पर उसे कुछ ग्रन्थकार 'क़ायदा' कहते हैं।

ठेके के विस्तार को भी क़ायदा कहा जाता है।

ठोक

देखिए आलाप।

डागरवाणी

देखिए आलाप और गीति।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

डोमनी

जो परदानशीन औरतें महल के अन्दर गायन, वादन अथवा नृत्य कर जीविका निर्वाह करती हैं, किन्तु पुरुषों के सामने बाहर नहीं आतीं उन्हें डोमनी कहते हैं।

ढाड़ि

डोमनी के पिता या भ्राता को ढाड़ि कहते हैं। (देखिए डोमनि)

ढिमा लय

देखिए लय।

तरफ़ अथवा तड़प

तरफ़ शब्द का अर्थ है ओर, तथा तड़प का अर्थ है विचलित होना। तत वाद्य-संगीत में प्रधान अथवा वादनोपयोगी तारों के अलावा कई तार अनुरणन के लिए व्यवहृत होते हैं, उन्हीं को तरफ़ अथवा तड़प के तार कहा जाता है। 'तरफ़ के तार' का अर्थ है पार्श्ववर्ती अथवा अनुगामी तार, एवं 'तड़प के तार' का अर्थ है कम्पन अथवा अनुरणन का तार। ऐसा अनुभव होता है कि 'तड़प' के तार का प्रयोग ही अधिक युक्तिसंगत है।

तराना या तिल्लाना

संगीतरत्नाकर ग्रन्थ में तेन तेना इत्यादि निरर्थक शब्दों का गायन में व्यवहार का निर्देश है। तराना या तिल्लाना के सम्बन्ध में किसी एक ग्रन्थकार ने लिखा है : "निरक्षर उस्तादों द्वारा तिल्लाने का प्रचार शुरू किया गया है," "रचना शक्ति की हीनता और निकृष्ट रुचि का परिचय" आदि। किन्तु यह उस ग्रन्थकार का भ्रम है, इसमें सन्देह नहीं; इसका कारण यह है कि तिल्लाना या तराना की रचना-रीति में छन्दोगत माधुर्य और वैशिष्ट्य काफ़ी है। गायन की भाषा स्वभावतः ही श्रोताओं को आकृष्ट करती है। बंगालियों के लिए हिन्दुस्तानी गीतों की भाषा वैसी आकर्षण की वस्तु प्रायः नहीं है, इसका कारण यह है कि कई शब्द बंगालियों के लिए बोधगम्य नहीं। इसीलिए गायन की विषय-वस्तु की ओर उनका ध्यान कम रहता है—शब्द झंकार और सुर-माधुर्य ही विशेष उपभोग की वस्तु है। किन्तु जिनकी मातृभाषा हिन्दुस्तानी है वे गायन की विषय-वस्तु के प्रति उदासीन रहकर संगीत-रस का उपभोग नहीं कर सकते। उनके लिए विशुद्ध संगीत अर्थात् ऐसा संगीत जिसकी भाषा में कोई विषय-वस्तु नहीं रहती, उपभोग करने के लिए निरर्थक शब्द-झंकार मात्र है। राग के आलाप में और तराना में व्यवहृत शब्द पूर्णतः निरर्थक हैं, किन्तु उनका गठन छन्द के अनुसार और सुर, छन्द एवं लय के वादन के रूप में ही उनका व्यवहार प्रचलित हुआ है। तराना शब्द अनुरणात्मक हैं। तराना में व्यवहृत शब्द जैसे—देरदेर, तादिम, तदीयाना, अलालुम, तोम्, नोम्

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आदि से तराना शब्द बना है। वाद्य-संगीत में जैसे भाषा के बदले बोलों के माध्यम से स्वर, छन्दमय ढंग से ध्वनित होते हैं, कण्ठ में भी उन्हीं बोलों के समान तराना की वाणी व्यवहृत होती है। इसी उद्देश्य से 'अनन्त हरिनारायण' वाक्यांश का आविर्भाव सम्पूर्ण रूप से भक्ति एवं कल्पनामूलक है। तराना के आधार पर ही वाद्य-संगीत में रज़ाखानी गत की सृष्टि हुई है। (देखिए रज़ाखानी)

तवायफ़

फ़ारसी शब्द। सभा-नर्तकी। तवायफ़ ठुमरी, ग़ज़ल इत्यादि भी गाती हैं। पूजा-पर्व और मांगलिक अनुष्ठान में तवायफ़ सभामण्डप में गायन और नृत्य करती थी। प्रचलित भाषा में उन्हें 'बाईजी' कहा जाता था; उसी के अनुसार 'बाईजी का नाच' कहा जाता है।

तान

तन् शब्द का अर्थ विस्तृत होना है, उसी से 'तान' शब्द बना है। जो राग का विस्तार करे वही तान है। स्वरसप्तक के दृष्टान्त में ही तानों का विवरण रहता है। शास्त्र के मतानुसार तानें दो प्रकार की हैं—शुद्ध तान और कूट तान। स्वरों का स्वाभाविक क्रम से उच्चारण करने पर शुद्ध तान, और क्रम का उल्लंघन कर उच्चारित करने पर उसे कूट तान कहा जाता है।

स्वरसप्तक के सात स्वरों के व्यवहार के तारतम्य के अनुसार तानों का श्रेणी-विभाग किया जाता है।

एक स्वर के व्यवहार को आर्चिक तान कहा जाता है। यज्ञ में मन्त्र एक स्वर के अवलम्बन से ही उच्चारित होते हैं, अतः एक स्वर की तान को आर्चिक कहा गया है।

दो स्वरों के व्यवहार को गाथिक तान बोला जाता है। 'गाथा' नामक छन्द के साथ सम्बन्धित होने के कारण गाथिक शब्द प्रयुक्त किया गया है।

तीन स्वरों के व्यवहार को 'सामिक' तान कहा जाता है। उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित, इन तीन स्वरों से बने साम (साम्य) के साथ सम्बन्ध होने के कारण इसका नामकरण सामिक हुआ।

चार स्वरों के व्यवहार को स्वरान्तर तान बोला जाता है। सात स्वरों का चतुर्थ स्वर मध्यवर्ती अथवा अन्तरवर्ती कहे जाने पर चार स्वरों की तान को स्वरान्तर कहा जाता है।

पाँच स्वरों के व्यवहार को औड़व तान कहा जाता है। उडु का अर्थ है नक्षत्र, नक्षत्र जहाँ विचरण करते हैं, अर्थात् व्योममण्डल को औड़व कहा जाता है। क्षिति, अप्, तेज, वायु, आकाश इन पंचभूतों में जो पंचम भूत है उसे अर्थात् पंचम को औड़व

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के साथ मिलाया गया है। उसी के अनुसार पाँच स्वर विशिष्ट तान को औड़व तान कहा गया है।

छह स्वरों के व्यवहार को षाड़व तान कहा जाता है।

सात स्वरों के व्यवहार को सम्पूर्ण तान कहा जाता है।

शास्त्र में कहा गया है कि यदि स्वरसप्तक को षाड़व अथवा औड़व में परिणत किया जाये तो षाड़व अथवा औड़वी कृत स्वर-समुदाय को तान कहा जाता है।

शुद्ध स्वरसप्तक में सात मूर्च्छनाएँ हो सकती हैं। उसी प्रकार विकृत स्वर युक्त स्वरसप्तक में भी प्रत्येक विकृति से सात-सात मूर्च्छनाएँ हो सकती हैं। (देखिए मूर्च्छना)।

तान के प्रस्तार-निरूपण के समय शास्त्र में शुद्ध तान को भी कूट तान के साथ लेकर संख्या निर्धारित हुई है। शुद्ध तान की संख्या सामान्य है, उसे पृथक् रखने पर कूट तान की गणना से इस संख्या को निकालना होता है, किन्तु उससे प्रस्तार के सम्बन्ध में सामग्रिक वर्णन की भी असुविधा होती है, अतः इस प्रकार नहीं किया जाता है। वस्तुतः षड्ज और मध्यम दोनों ग्रामों में षाड़व और औड़व शुद्ध तानों की संख्या केवल ८४ है, उसके ऊपर सम्पूर्ण तानें दोनों ग्रामों में २-२ होती हैं, अतः कुल शुद्ध तान ८८ होती हैं। दूसरी ओर षड्ज एवं मध्यम दोनों ग्रामों में पुनरुक्ति को छोड़कर शास्त्र में कूट तान की संख्या ३,१७,९२१ स्वीकार की गयी है।

एक मूर्च्छना का स्वरसप्तक लेकर उसका प्रस्तार करने पर अर्थात् स्वरों को विविध क्रम में सजाकर विस्तार करने पर ५०४० प्रकार के प्रस्तार मिलते हैं। षाड़व क्रम का प्रस्तार करने पर ७२१, औड़व क्रम में १२०, स्वरान्तर क्रम में २४, सामिक क्रम में ६, गाथिक क्रम में २ और आर्चिक क्रम में १ प्रस्तार मिलता है।

यह पहले ही कहा गया है कि जिस किसी एक सप्त स्वर का विशिष्ट मूर्च्छना-प्रस्तार करने पर ५०४० कूट तानें मिल सकेंगी। इन ५०४० तानों में आदि और अन्तिम दो तानें शुद्ध तानें हैं। इस प्रस्तार का एक नियम शास्त्र में उल्लिखित है, इस नियम के अनुसार प्रस्तार करने पर प्रत्येक क्रमिक संख्या के पास एक विशेष धारावाहिक रूप से कूट तान मिलेगी अर्थात् प्रत्येक कूट तान की एक क्रमिक संख्या सुनिर्दिष्ट है। प्रश्नकर्ता यदि यह पूछता है कि १३६४ संख्यक कूट तान का स्वरूप क्या है? उसी प्रश्न का उत्तर देने के लिए एक विशेष पद्धति का आविष्कार हुआ है, उसे 'खण्डमेरु' कहा जाता है। खण्डमेरु की सहायता से क्रमिक संख्यानुयायी स्वरक्रम स्वरूप बोला जा सकता है एवं स्वरक्रम का स्वरूप बोलने पर उसकी क्रमिक संख्या भी बोली जा सकती है। यह खण्डमेरु मात्र एक पद्धति है, आजकल उस्ताद लोग भ्रमवश खण्डमेरु को मीड़खण्ड बोलते हैं, एवं खण्डमेरु के व्यवहार से जो प्रस्तार-स्वरूप मिलता है, उसी प्रस्तार-स्वरूप को ही मीड़खण्ड बोलते हैं। उदाहरण के साथ स्वरान्तर क्रम का एक प्रस्तार दिया जा रहा है :

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

'सा रे ग म' इस स्वरान्तर क्रम का प्रस्तार करने पर २४ क्रम बनेंगे। जैसे—

१. सा रे ग म	७. सा रे म ग	१३. सा ग म रे	१९. रे ग म सा
२. रे सा ग म	८. रे सा म ग	१४. ग सा म रे	२०. ग रे म सा
३. सा ग रे म	९. सा म रे ग	१५. सा म ग रे	२१. रे म ग सा
४. ग सा रे म	१०. म सा रे ग	१६. म सा ग रे	२२. म रे ग सा
५. रे ग सा म	११. रे म सा ग	१७. ग म सा रे	२३. ग म रे सा
६. ग रे सा म	१२. म रे सा ग	१८. म ग सा रे	२४. म ग रे सा

इन २४ प्रस्तारों को छोड़कर और प्रस्तार-क्रम नहीं होंगे। उस्ताद इन २४ प्रस्तारों को युक्तरूप से मीड़खण्ड कहते हैं। सप्त स्वर के प्रस्तार को भी मीड़खण्ड कहते हैं।

यहाँ तक तो शास्त्रोक्त तान का विवरण हुआ। अब वर्तमान काल में प्रचलित ख्याल अंगीय तान का स्वरूप लिखा जा रहा है। वर्तमान काल में मोटे तौर पर तान के भाग दो प्रकार के हैं—बोल तान एवं स्वर तान।

(१) बोल तान—जिस तान का स्वर समूह गीत की वाणी के आश्रय से उच्चारित होते हैं, उसको बोल तान कहते हैं।

(२) स्वर तान—जिस तान का स्वर समूह ध्वनि के आश्रय से उच्चारित होता है, उसे स्वर तान कहते हैं। यहाँ स्वरों की धारावाहिकता ही प्रधान है, वाणी की कोई उल्लेखनीय विशेषता नहीं।

वाद्य-संगीत में सब तान वाणी अथवा बोल के माध्यम से प्रकाशित होती हैं, किन्तु सरल वाणी अर्थात् जिस वाणी की विशेषता के प्रति मन आकर्षित नहीं होता, उसी वाणी युक्त तान को स्वर तान कहा जाता है, तथा वाणी अथवा बोल की विशिष्टता यदि प्रधानता प्राप्त कर ले तो उसे बोल तान या तोड़ा कहा जाता है।

विस्तार एवं तान एकार्थबोधक होते हुए भी व्यावहारिक संगीत में उनमें पृथकता है। स्वर के अनिबद्ध विस्तार को 'विस्तार' और बन्दिश के छन्दोबद्ध विस्तार को 'तान' रूप में उल्लेख करने पर दोनों की व्यवहारगत पृथकता ठीक प्रकार से बतायी जा सकेगी, ऐसा प्रतीत होता है। गत के बोल अथवा वाणीयुक्त तान को तोड़ा कहा जाता है। कण्ठ्य संगीत में तोड़ा का व्यवहार नहीं होता। गत एवं तोड़ा दोनों को युक्त करने पर 'गतोड़ा' शब्द से वाद्य संगीत में ही वाद्य-वस्तु का निर्देश होता है।

तान का स्वरूप अनन्त है, उनमें से कुछ सुप्रचलित स्वरूप के नाम और उदाहरण दिये जा रहे हैं। '=' चिह्न स्वर के नीचे रहने पर प्रस्वन चिह्न समझना होगा—

(१) आश—ध ग। मीड़ के समान। फिर भी यहां पर स्वर का व्यवधान मीड़ की अपेक्षा अधिक है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२) उद्—धध पप मगरेसा ऩिसा। दोनों ओष्ठों को मिलाकर एवं ज़ोर से आवाज़ कर तान आरम्भ की जाती है।

(३) उर्तात—साँनिसाँ धपध गरेग सा।

(४) उपज—पमगरेसा; रेगमगरेसा।

(५) उलटा—गम रेग सारे ऩिसा धऩि पध़ मध़ प़।

(६) कदमा—सारेंसांनि धनिसांरें सांनि धानिसांरें गंरेंसांनि धनिधनि गंरेंसांनि। इसको फुलझड़ी भी कहा जाता है।

(७) कम्पित—गंगंगं रेंरेंरें सांसांसां निंनिंनिं। गमक के साथ गाया जाता है।

(८) कड़का—गग रेग गग, मम गम मम, पप मप पप, धध पध धध, निनि धानि सांसां।

(९) काकी—काक के समान कर्कश ध्वनि में गीत।

(१०) कूट—सारे-रे गम—म पध—ध निसां—सां। मात्रा के लिए '—' चिह्न का व्यवहार किया गया।

(११) कोयल—साग–गप–पनि-निसां। मात्रा के लिए '—'।

(१२) खटक—सारे गग रेसा मम रेग रेसा पध पम रेग रेसा।

(१३) खटका—सारे रेग गम मप धनि सांनि निध धप पम मग गरे रेसा।

(१४) खुलि—'आ' और 'ओ' शब्दों के आश्रय से गीत तान।

(१५) खेड़—भ्रमवश एक दो स्वरों का उल्लंघन हो जाने पर उसी रूप की तान को खेड़ कहा जाता है।

(१६) गजतान—सागरे रेमग गपम मधप। तान की गति विलम्बित होगी।

(१७) गमकी—गं गं रें निनिध मम गरेसा।

(१८) गुथाउ— गं — गंरेंसांनि रे — रेंसांनिध नि–निधपम ध — धपमग पमगरेसा।

(१९) घिस्—स्यूँत तान के समान, कोई स्वन उच्चता नहीं।

(२०) चक्कर—सागरेसा रेमगरे गपमग मधपम।

(२१) चढ़ति—सारेसा, गरेग, पधप सां।

(२२) छूट—सांरेंगं सारेग निधपम गरेसा।

(२३) जमजमा—सारेसारे सागरेग सारेसारे सामगम पपपप मममम गगगग रेरे सा।

(२४) जबड़ा—जबड़ा तान में जबड़े को हिलाया जाता है।

(२५) जोड़—सासारेरे सासागग रेरेगग रेरेगग।

(२६) झटक—सारे गम धपमगरेसा पमगरेसा नि धपमगरेऩिसा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२७) झटका—गगग गगग गगरेसा निसा। आरम्भ में झटके का व्यवहार होता है।

(२८) झपक—सारेगम, धपमगरेसा। प्रथमार्ध विलम्बित, द्वितीयार्ध द्रुत।

(२९) झर—पप गग धध मम गग निनि धध पप गग रेरे सासा रेरे गग।

(३०) टाकी—मुख के तालु के व्यवहार से गायन होता है।

(३१) टांगन—'ई' के व्यवहार से तान गाने की रीति। अश्व की आवाज के समान सुनने में आती है।

(३२) ठोक—गंगं-गं-रेंसांनि सांसां— सां-निधप। '—' मात्रा ज्ञापक।

(३३) डोलना—सांसां धध निनि पप धध मम पप गग मगरेसा।

(३४) धड़का—सासा॰ रेरे गग मम पप धध नि धपमधरेसा।

(३५) नाकी—नाक के सुर से तान गाने की रीति। मुद्रा-दोष भी कहा जा सकता है।

(३६) पटक—सा–रे रे–ग ग–म प–म। मात्रा के लिये '–' चिह्न का प्रयोग।

(३७) पालटि—सारेगम मगरेसा गमपध धपमग। (पलटा)।

(३८) फन्दा—निनि धप मगरेसा सांसां निनि धप मगरेसा गंगंरें सांनि धप मगरेसा।

(३९) फिकरा बन्दी—पम गपमग रेग रेम रेगमप पमप मपमप। अप्रत्याशित रूप से विस्तार किया जाता है।

(४०) फिरकत्—सारेगम गरे गमपम गरे गमपधनिधपमगरे।

(४१) बकरा—कण्ठ दबा कर अलग-अलग रूप से स्वर उच्चारित करना। बकरे की आवाज की तरह सुनायी देता है।

(४२) बल—गमपम गमपम रेग निसा।

(४३) बल सपाट—धनि सांरें गंरें धंगंरेंसां निधपम गरेसा।

(४४) वर्तनिया—सारेग रेगम गमप मपध।

(४५) बिजली—पंमंगंरे सांनिधप मगरेसा। यह भी सपाट का प्रकार भेद हैं, किन्तु अति द्रुत में।

(४६) बिडार—सारेग धनिसा पमग रेंसांनि गंरेंसां पधनिसा। शुद्ध विस्तार में 'सा' और 'प' दो स्वर वर्ज्य हैं।

(४७) बोलतान—गायन की वाणी युक्त तान।

(४८) भरत—सारे गम रेग गमप गम गरेसा।

(४९) मार—सारेगम रेगमप गमपध मपधनि। विलम्बित-सर्पिल गति।

(५०) मिट—दानाविहीन तान। आश और मीड़ के अनुरूप।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(५१) मिस्की—दवे गले से तान लेने की रीति को मिस्की तान कहते हैं।

(५२) मीड़—रेगमग मगरेसा। मीड़ के सहयोग से उच्चरित, स्वर पृथक्-पृथक् उच्चरित नहीं होते।

(५३) मीड़खण्डी—धनिसारें धरेंनिसां निधसांरें धनिरेंसां धरेंसांनि रेंसांनिध।

(५४) मुदि—'अ' 'इ' 'उ' एवं 'औ' शब्दों के आश्रय से गीत तान।

(५५) मुरक—सांनिरेंसां निधसांनि धपनिध मगपम गरेमग रेसागरेसा।

(५६) मुरकी—सांनिरेंसांनिसां पमधपमप गरेमगरेग सानि॒रेसानि॒सा।

(५७) युगल बन्ध—(१) बोल तान का प्रकार भेद।

(२) सांनिधप सांनिधप निधपम निधपम गरेसानि॒ गरेसानि॒ सा।

(५८) रेरक—सांनि निध धप पम। गमक के साथ गाया जाता है अतः खटका तान के साथ पृथक्ता मालूम पड़ती है।

(५९) लपक—साग रेम गप मध पनि धसां।

(६०) लपेट—सारे गम गरे गमपधपम धनिसांरेंसांनि धनिधप मपमग रेगरेसा।

(६१) लड़ी—गरेगमपमगरे गमपगमगपमगरे गमगरे पमगरेसा।

(६२) लड़ीफिरत—गमगरे मगरे मगरे गमगरे धपमगरेसा।

(६३) लड़ीलपेट—सारेगम पमगरे गमपमगरे गमगरे गरेसानिसां।

(६४) लड़ीसपाट—सांरें गं सांरेंगं सांरे गंमंपंमंगंरें सांनिधपमगरेसा।

(६५) सपाट—सांनिधपमगरेसा; पंमंगंरेंसांनिधपमगरेसानि॒ध॒प॒।

(६६) सुमिट—मिट तान का रूपान्तर।

(६७) सुँत्—सा प पमगरेसा। मीड़ के समान, फिर भी सा प व्यवधान के कारण आश का भाव भी है।

(६८) सुँत्कारी—सांरें सांसां निध पमगरेसा। तान के साथ निःश्वास की ध्वनि सुनी जाती है।

(६९) स्फुरित—सा – सा रे – –, रे – रे ग – –, ग – गम – –।

(७०) हलक—हलक का अर्थ है कण्ठ। कण्ठ से जो तान गायी जाये।

(७१) हवाई—सारेगमगरे मपधनिधप निसांरेंगंरेंसां निधपमगरेसा।

(७२) हल्का—निधपमगरेसा धपमगरेसा पमगरेसा मगरेसा गरेसा रेसा।

विभिन्न घरानों में तानों के नाम और स्वरूप के सम्बन्ध में विभिन्न मत प्रचलित हो सकते हैं, अतः उल्लिखित नामरूप परिचय सर्वथा सर्वसम्मत नहीं है, यह कहना अनुचित न होगा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तारसप्तक

मानव शरीर में नाद ध्वनित होने के तीन स्थान हैं—हृदय, कण्ठ एवं मस्तक। इन तीन स्थानों के नाम संगीत की परिभाषा में मन्द्र, मध्य एवं तार हैं, यह शास्त्र में उल्लिखित है। मन्द्र से मध्य स्वर का उच्चारण द्विगुणित ऊँचा और मध्य से तार का उच्चारण द्विगुणित ऊँचा होगा। मन्द्र स्थान का स्वरसप्तक मन्द्र, मध्य स्थान का स्वरसप्तक मध्य एवं तार-स्थान का स्वरसप्तक तारसप्तक कहा जाता है। मन्द्र सप्तक के षड्ज की अपेक्षा मध्य सप्तक का षड्ज द्विगुण ऊँचा, एवं तारसप्तक का षड्ज उससे भी द्विगुण ऊँचा है। मन्द्रसप्तक के षड्ज की कम्पन-संख्या यदि १२८ हो, तो मध्य सप्तक के षड्ज की कम्पन-संख्या २५६ और तारसप्तक के षड्ज की कम्पन संख्या ५१२ होगी। स्वरलिपि में तारसप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दु या रेफ, मध्य सप्तक के स्वर चिह्नविहीन और मन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे बिन्दु अथवा हलन्त चिह्न व्यवहार किया जाता है। (देखिए स्वरलिपि)

तारपरन

तबला, पखावज इत्यादि वाद्यों में वादनोपयोगी परण-समूह के छन्द के अनुकरण से वाद्यसंगीत में वादित बोल-समन्वय को तारपरण कहा जाता है। उदाहरण के लिए तबले का एक बोल एवं तारवाद्य पर उसे बजाने के लिए उपयोगी एक बोल दिया जा रहा है —

क्रेधा—न	घेटे	घेटे	धागेत्रिक	तुना	कता
ड्रेडा—र	डेरे	डेरे	डारा ड्रेडा	राडा	डारा

(देखिए आलाप; देखिए परण)

ताल

प्रतिष्ठार्थक तल् धातु के बाद 'घञ्' जोड़कर ताल शब्द की उत्पत्ति हुई। द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत इत्यादि क्रिया द्वारा परिमित जो काल है, जो गीत, वाद्य और नृत्य को नियमित करना है, उसे ताल कहते हैं। विश्रान्ति एवं विरति युक्त सशब्द और निःशब्द क्रिया के द्वारा यथाकाल में ताल का मान या परिमाण निर्दिष्ट होता है।

प्रचलित संगीत में लय और मात्रा-विशिष्ट एक छन्द-रचना को ताल कहा जाता है, यह रचना विशेष वाणी और बोल के माध्यम से रचित होती है। विभिन्न लय एवं मात्रा समष्टि में, विविध छन्द वैचित्र्य में प्रस्वन का तारतम्य रखते हुए असंख्य तालों की उत्पत्ति हुई है। दूसरी ओर प्रस्वन के स्थलों को ही ताल कहा जाता है। त्रिताल का कोई छन्द-वैचित्र्य न रहने पर वह सरल हो गयी है, इसलिए त्रिताल को ही आदर्श मानकर अन्यान्य समस्त तालों का वैचित्र्य व वैशिष्ट्य परिस्फुट होता है, अतः इसे मुख्य ताल के रूप में स्वीकार किया गया है। छन्द-वैचित्र्य न रहने पर गायकों-वादकों के लिए इसका व्यवहार निर्मूल लयज्ञान-सापेक्ष है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

त्रिताल का स्वरूप इस प्रकार हैं—

+				३			
धा	धिन्	धिन्	धा	धा	धिन्	धिन्	धा
०				१			
ता	तिन्	तिन्	ता	धा	धिन्	धिन्	धा

त्रिताल में १६ मात्राएँ होती हैं, उसके प्रस्थान प्रस्वन-स्थल पर (+) चिह्न हैं, इसे 'सम' कहा जाता है। इसी स्थल पर गायन और वादन दोनों के प्रधान प्रस्वन मिलकर समता प्राप्त करते हैं, अथवा समकालीन होते हैं, अतः इसे 'सम' कहा जाता है। वहाँ से चतुर्थ मात्रा को अतीत अथवा तृतीय ताल कहा जाता है, तृतीय ताल के स्थान पर त्रिताल में ३ संख्या लिखी जाती है। तृतीय ताल से चतुर्थ मात्रा को प्रस्वन-हीनता (खाली) रहने के लिए विषम, अथवा सम के विपरीत धर्मी अथवा खाली कहा जाता है और चिह्नस्वरूप इसके ऊपर '०' लिखा जाता है। खाली से चतुर्थ मात्रा को अनागत अथवा प्रथम ताल कहा जाता है और उसके ऊपर '१' लिखा जाता है। कई ग्रन्थकार खाली को ही अनागत ताल कहते हैं। यह भ्रमपूर्ण है क्योंकि खाली आघातहीन होने पर अनाघात के रूप में जाना जाता है और अनाघात शब्द के साथ भ्रमवश अनागत शब्द एकार्थबोधक मानकर ले लिया गया है। प्रधान प्रस्वन यदि 'सम' ताल हो तो प्रस्वनहीन ताल का 'विषम' होना ही स्वाभाविक है।

अतीत

सम अतीत हो जाने पर जो ताल प्रस्वनित हो।

अनागत

सम की अनागत अवस्था में जो ताल प्रस्वनित हो। (देखिए अतीत, अनागत)

ऊपर उद्धृत ताल में तीन ताल और एक खाली है, अतः इसे त्रिताल कहा जाता है। मात्रा, संख्या एवं प्रस्वनित मात्रा की अवस्थिति के तारतम्य में असंख्य तालों की सृष्टि हुई है। प्रत्येक ताल के वादनोपयोगी रचित बोल को ठेका कहा जाता है (देखिए ठेका)। ठेके को कुछ लोग गत भी कहते हैं। संगीत के समय तबला अथवा पखावज पर ठेका ही बार-बार बजाया जाता है और बीच-बीच में परण इत्यादि बजाने के बाद फिर से ठेका बजाया जाता है। कुछ सुप्रचलित ताल के ठेके दिये जाते हैं— (देखिए मात्रा और ताल)

(१) अड़ा चौताल—१४ मात्रा

+	२	०	३	०	४	०
धिन् तिरकिट	धि ना	तु ना	क ता	तिरकिट धि	ना धि	धि ना।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२) उपराल—८ मात्रा

+ ०
ता ता किन कत् | धा घेघे तिरकिट घेन

(३) एकताल—१२ मात्रा

\+ ० २ ० ३ ४
धिन धिन | धागे तिरकिट | तु ना | क ता | धागे तिरकिट | धिन धाधा

अन्य प्रकार

\+ २ ० ३
धिन् धिन् धा | धा तु ना | क ता धागे | तिरकिट धिन धा

(४) क़व्वाली—८ मात्रा

\+ ०
धा धा किट ताग | ना धि धा तिरकिट

अन्य प्रकार

\+ ०
तक धिन धागे नक | तक तिन ताके नक

(५) जयमंगल—१३ मात्रा

पखावज का ठेका—धा धा धा धिन ना किट धा धिन ता किट कता गदिघेन

\+ ० २ ० ३ ० ५ ०
तबला का—धा धा किड़ धा तिट कता गेन गेता गेना किंड़ धा दिन ता

(६) कहरवा—४ मात्रा

\+ ०
धागे नाते | नक धिन

(७) काश्मीरी खेमटा—६ मात्रा

\+ ०
धि ग् ना | धा ति ना

(८) खमशा—८ मात्रा

\+ ० २ ३ ० ४ ५ ०
कत्तिट | धाधा | धिनता | केधाकिट | धाधा | धिनता | कतधा | दिनता

(९) खेमटा—१२ मात्रा

\+ २ ० ३
धा कि ट | ना धि ना | ति ट धि | ना धि ना

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१०) गजझम्फ—१५ मात्रा

\+ २

धा धिन नक् तक् | धा धिन नक् तक् |

० ३

तिन नक तक् किट | तक् गदि घेन

(११) चौताल—१२ मात्रा

\+ ० २ ० ३ ४

धा धा | दिन् ता | कत् तके | दिन ता | तेटे कता | गदि घेन

(१२) छपका—८ मात्रा

\+ ०

धिक् नाते किट ताग | तिक् नति किट ताग

(१३) छपका—१२ मात्रा

\+ २ ० ०

धा तिक धिन् | ना तिन तिन | ता तिक् धिन् | ना धिन धिन

(१४) झाँप—१० मात्रा

\+ २ ० ३

धि ना | धि धि ना | ति ना | धि धि ना

(१५) झुमरा—१४ मात्रा

\+ २ ०

धिन् –धा त्रिक | धिन् धिन् धागे त्रिक | तिन् –ता त्रिक |

३

धिन् धिन् धागे त्रिक

(१६) तिलवाड़ा—१६ मात्रा

\+ २

धा तिरकिट धिन धिन | धा धा तिन तिन

०• ३

ता तिरकिट धिन् धिन् | धा धा धिन् धिन्

(१७) तेवट—१४ मात्रा—झुमरा का नामान्तर।

(१८) तेवड़ा—७ मात्रा

\+ २ ३

धा घेन नाग | ग द्दि | घेन नाग

(१९) त्रिताल—१६ मात्रा

\+ २

धा धिन धिन धा | धा धिन धिन धा

० ३

धा तिन तिन ता | ता धिन धिन धा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२०) दादरा—६ मात्रा

+			०		
धा	धिन	नक	ता	तिन्	नक

अन्य प्रकार

+			०		
धि	धि	ना	ना	तु	ना

(२१) दीपचन्दी—१४ मात्रा

+ धा धिन – | २ धा गे तिन – | ० ता तिन – | ३ धा गे धिन –

(२२) दो बहार—१३ मात्रा

+ धा किट | ० तेत् धा | २ धेन नाक | ३ गदि घेन | ४ ता धा—दिन् ता | ० त्रिक ताक | ५ त्रिक ताक | ६ घेत् धागे | ७ धेन ताक | ८ घेत् तागे | ९ कता कता | ० गदि घेन

(२३) धमार—१४ मात्रा

+ क धि ट | ० धि ट | २ धा – | ० ग दि न | ३ दि न ता –

कई लोग द्वितीय खाली 'ग' के ऊपर न देकर 'दि' के ऊपर देते हैं।

अन्य प्रकार

+ क धिट धिट | २ धा – | ० क ति ट | ३ ति ट धा –

ऐसा लगता है कि धमार ताल के ठेके के सम्बन्ध में कुछ मतभेद है। पहली बात यह है कि 'क' के ऊपर प्रस्वन 'सम' का होना अयौक्तिक है, 'क' वाणी प्रस्वन-हीन, अतः कत् वाणी के ऊपर प्रस्वन देना चलता है—वैचित्र्य के लिए; किन्तु 'क' वाणी के ऊपर धमार का 'धा' किस प्रकार दिया जाये ? सम्भवतः कई वर्षों तक चल रहे ठेके के ताल विभाग में किसी प्रकार की भूल चली आ रही है, उस पर पूरिया की विख्यात धमार 'मेरी अंगिया रंग से भिगोई' गायन के छन्द अनुसार प्रचलित धमार ठेके के छन्द का सामंजस्य नहीं है। ग्रन्थकार की धारणा है कि धमार का ठेका निम्न-लिखित रूप में छन्दोवद्ध होने से सामंजस्यपूर्ण और युक्तिसंगत होगा—

+ धा – ० ग २ दिन ० दिन ता – ३ क ० घेटे घेटे।

प्रचलित ठेके में 'क' के ऊपर सम जिस प्रकार अयुक्तिपूर्ण है, 'ग' के ऊपर में विषम भी उसी प्रकार अयुक्तिपूर्ण है। किन्तु नये छन्द विभाग में 'धा' के ऊपर सम और 'ता' के ऊपर विषम स्वाभाविक हुआ है; ऐसा लगता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२४) पंचम सवारी—१५ मात्रा

\+ ० २ ० ३ ०
कत् धि | धि ना | धि ना | त्रिक तिना | कता धिधि | नाधि धिना
४ ५
धिना गधि | नाग

अन्य प्रकार

\+ ० २ ० ३ ०
कता धिना | गधि नग | धा धिन | धिन ना | तिन् तिन् | ना ति
४ ५
ना ति | ना

अन्य प्रकार—३० मात्रा

\+ ० २ ०
धा – किट ताग | थु न्ना किट ताग | तेरे केटे ताग दिन | ता किट दिन ता
३ ० ४ ५
ताग तिट तिट ताग | ने धा किट ताग | ताग दित् – | ताग दित –

अन्य प्रकार

\+ २
धी ना धिधि कत् | धिधि नाधि धिना
० ३
तीक्र तीना तिरकिट तीना | कत्ता धिधि नाधि धिना

अन्य प्रकार

\+ २
धा धिन धागे नाके | तिक्र तिन्ना तिन्ना
० ३
कता धिधि नाधि धिना | धागे धेत् धेन धागेतिट

अन्य प्रकार

\+ २
धिन् धा धिन् धा | तेरेकेटे धिन धागे।
० ३
तिरकिट तिक्र तिना तिन | कता तिरकिट धिनधागे तधा तिरकिट

(२५) पट—८ मात्रा

\+ ०
धागे धागे | दिन ता कता

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२६) पंजाबी ठेका या मध्यमान—१६ मात्रा

+	२	०	३
घि– धा– घि धा	घि– धा– घि धा	घि– ता– कि ता	कि– धा– घि धा

(२७) पोस्त—५ मात्रा

+	०
दिन ताक	धिन् धा धा

(२८) फरोदस्त—७ मात्रा

+	२	३	४	०	५	०
दिंताक	धेत्ताक	तिरकिट	किटदिन	दिनग्रेदिन	धाटिन	धादेत्

(२९) वीर पंच—१६ मात्रा

धागेत् –धा | धिन घेन | तेरे केट | थुन्ना तिट
क्रेधेत् –धा | गिन धा | कता कता | गदि घेन

(३०) ब्रह्म—२८ मात्रा

+	०	२	३	०	४	५
धा दित्	थुं न्न	धा गे	तेटे ताग	थुं न्न	धा किट	ता धा

६	०	७	८	९	१०	०
केटे ता	थुं न्ना	धा गे—दिन् ता	किट ताग	ताग तिट	दिन

(३१) ब्रह्म योग—१७ मात्रा

+	०	२	०	३	४	५	६	०
कत	तेरे	किट	धागे	धाता	किट धागे	तागतिर	किट धाग	धा

७	८	९	१०	०	११	१२
तिरकिट ताक्	ताक तिर	किट ताक्	कता घेन	धागदेत्	कधेन	ता

(३२) भरतंगा—१२ मात्रा

+	२	०	३
घे ने ना	गे घे न	कि ट ता	गे घे न

(३३) मत्त—१८ मात्रा

+	०	२	३	०	४	५	६	०
धा –	घि ड़	न क	घि ड़	न क	ति ट	क ता	ग दि	घे न

(३४) मध्यमा—१६ मात्रा। पंजाबी ठेके का नामान्तर।

(३५) मोहन—१२ मात्रा

+	२	०	३	०	४	०	५
कत्तेटे	धेत्ता	धिनधा	घेटेता	धिनधा	घेटेता	घेटेधा	घेटेधा

६	०	७	०
ताधा	दिन ताक	तिरकिट ताता	गदिघेन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(३६) यत्—१४ मात्रा

```
+              २                 ०          ३
धा  धिन  – | धा  गे  तिन्  – | ता  तिन  – | धा  गे  धिन्  –
```

प्रकारान्तर—८ मात्रा

```
+          २            ०          ३
धा   धिन | धागे   तिन | ता   तिन | धागे   धिन
```

(३७) राश—१२ मात्रा

```
+          ०          २                ३         ०          ४
कत्धेटेधा | कताधेन | कताकताकता | धुमकिट | गदिघेन | तेरकेट ताता
५          ६       ०       ७        ८       ०
गदिघेन | ताधा | नेधा | ताकिट | ताधा | धिन्ना
```

(३८) रुद्र—१६ मात्रा

```
+              ०       २        ३        ०        ४             ५
धातिरकिट | धाधा | कत्धा | धेटेता | कत्धा | तिरकिटधा | तिरकिटधा |
६              ०        ७        ०          ८       ९       १०       ११
तेरेकिटधा | कत्धा | कत्धा | धेटेताग | धाता | कत् | धेटेधा | कत्धा |
०
धेटेधा
```

(३९) रूपक—७ मात्रा

```
+                        २             ३
धिन   धा   तिरकिट | धिन   धिन | धा   तिरकिट
```

अन्य प्रकार—

```
+                       २              ३
तिन्   तिन्   तागे | धिन   धागे | धिन   धागे
```

(४०) लक्ष्मी—१८ मात्रा

```
+   २   ३   ४   ५   ६   ७   ०   ८   ९   १०  ११   १२   १३
कत् धेटे दिन ता धेत् तागे दिन ता धूम किट किट धाता दिन ता
१४ १५ १६ ०
धेत् दिन ता धेत्
```

(४१) लीलाविलास—१८ मात्रा

```
+                   २          ३               ०                ४
धा  धि  –न्  धा | धिन्  धा | धा ति न  क | ना  ति  –न  त | ता
धि  –न  धा
```

(४२) शशांक—५½ मात्रा—तिनतिन नाधिन धागे न½

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(४३) शिखर—१७ मात्रा

\+   ०
धा तिरकिट धिम नक थुन् ना | धिन नक् धुम किट तक् धेत्
२   ३
धा तिट | कत्ता गदि धेन

(४४) शूलताल—१० मात्रा

\+   ०   २   ३   ०
धा धेरे | नक दि | धेरे नक | ग दि | धेरे नक

अन्य प्रकार

\+   ०   २   ३   ०
धा धा | दिन ता | केटे धा | तिट कत | गदि गन

(४५) संकट—१२ मात्रा। मोहन ताल का नामान्तर।

(४६) सवारी—१५ मात्रा

\+   २   ०   ३
धिनता कधिन ताक | कत् थुन्ना | तिट थुन्न | धा थुन्ना
०   ४   ०
तिरकिट ताक थुन्ना | केटे धाधि | धिधा तिरकिट ताक

(४७) सात्ति—१० मात्रा

\+   ०   २   ३   ०   ४   ५   ६
कत्तिट | धाग्धि | धेनेनक | गद्दि | धेनताग | तातेटेधा | धेनतेटे | धेटेधेटे
७   ०
धागतिट | गदिधेन

एक बोल की एक मात्रा। संयुक्त रूप से जितने बोल हैं, उनकी सम्मिलित रूप से एक मात्रा है। जिस बोल के आगे '–' चिह्न है उसकी मात्रा '–' चिह्न के ऊपर देनी होगी। जैसे—धिं — धा — धि धा इस तरह समझना होगा। इसके अलावा स्थान पर बोल समूह के प्रथम अक्षर के ऊपर पड़ेगी, जैसे—गदि घेन; तिरकिट धा (देखिए स्वरलिपि)। बंगाल में अधिकांश ठेके में 'सम' को द्वितीय ताल के रूप में लिया जाता है। पश्चिम भारत में आजकल 'सम' को प्रथम ताल के रूप में लिया जाता है। उल्लिखित ठेकों के उदाहरणों में दोनों प्रकार के विभाग दिखाई देंगे।

तालीम

शिक्षा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तीव्र स्वर

वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध स्वरसप्तक में रे, ग, मं, ध और नि स्वरों को तीव्र स्वर (अथवा तीव्र मध्यम को छोड़कर अन्यान्य स्वर को शुद्ध स्वर) कहा जाता है। इन स्वरों को कोमल स्वर बनाया जाता है, इसलिए इन स्वरों को तीव्र स्वर कहा जाता है। तीव्र मध्यम की तुलना में शुद्ध मध्य कोमल स्वर भी निश्चय ही है। (देखिए श्रुति)

तीव्र कोमल स्वर

कोमल की अपेक्षा तीव्र किन्तु शुद्ध स्वर की अपेक्षा कोमल स्वर को तीव्र कोमल कहा जाता है। तीन श्रुति-विशिष्ट कैशिकी निषाद और तीन श्रुति-विशिष्ट साधारण गान्धार को तीव्र कोमल स्वर कहा जाता है। शास्त्र में दो श्रुति-विशिष्ट गान्धार को 'शुद्ध' गान्धार एवं तीन श्रुति-विशिष्ट गान्धार को 'साधारण' गान्धार और चतुःश्रुति-विशिष्ट गान्धार को 'अन्तर' गान्धार कहा जाता है। (देखिए श्रुति।)

भीमपलासी राग में तीव्र कोमल गान्धार और निषाद का व्यवहार होता है।

तुक

तुक का अर्थ है कलि, अंश या चरण। ध्रुवपद के चार या पाँच धातु को तुक या कलि कहा जाता है। ख्याल इत्यादि में साधारणतः दो धातु या तुक रहते हैं। वाद्य संगीत में आलाप और गत के भी तुक हैं। गत में ख्याल के दो तुकों के अलावा 'मांजा' नामक एक अतिरिक्त तुक है, साधारणतया वह संचारी तुक के ही समान है। स्थायी, अन्तरा, संचारी, भोग-आभोग और 'मांजा'—विभिन्न तुकों के नाम हैं। (देखिए धातु)

तिहाई

हिन्दी तिहाई का अर्थ है तृतीयांश। तीन तिहाई का अर्थ है तीन समान अंश, अर्थात् तीन तृतीयांश से एक पूर्ण होता है। तीन-तिहाई से ही 'तिहाई' (बँगला में तेहाई) शब्द का प्रचलन हुआ है। तिहाई के अन्त में जो प्रस्वन होता है वह 'सम' के ऊपर ही होता है। तिहाई के चार प्रकार के भेद हैं। परम पूज्य मृदंगाचार्य स्वर्गीय मुरारी मोहन गुप्त महाशय के 'संगीत प्रवेशिका' नामक ग्रन्थ में पृष्ठ ४६ पर तिहाई का जिस रूप में वर्णन दिया गया है—उसके अनुसार तिहाई के चार प्रकार के भेद लिखे हुए हैं—

(क) प्लुतादियुगल; (ख) अतियुगल; (ग) युगल; (घ) घाटियुगल।

तिहाई के तीन अंशों के मध्यवर्ती दो अंशस्थ बोल के तारतम्य में ही चार प्रकार के भाग किये गये हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

+ | | ० | | २ | | ० |
(क) प्लुतादियुगल—धेरे धेरे कत् धा "केता केता" धेरे धेरे कत्
| ३ | ४ | | + |
धा "केता केता" धेरे धेरे कत धा।

यहाँ तिहाई के एक अंश "धेरे धेरे कत् धा" एवं इसी प्रकार तीन अंश के मध्यवर्ती दो अंशों में प्रत्येक "कता-कता" है। यह "कता कता" अंश ही प्लुतादियुगल लक्षणयुक्त तिहाई का निर्देश करता है।

० | | २ | | ० | | ३ | |
(ख) अतियुगल—धेरेधेरे कत् धा 'कता' धेरे धेरे कत् धा 'कता'
४ | | + |
धेरे धेरे कत् धा।

यहाँ मध्यवर्ती अंश 'कता' अतियुगल लक्षणयुक्त तिहाई का निर्देश करता है।

२ | | ० | | ३ | | ४ | | + |
(ग) युगल—धेरे धेरे कत धा धेरे धेरे कत धा धेरे धेरे कत धा।

यहाँ 'कता' बोल का लोप हुआ है एवं इस प्रकार की तिहाई को युगल कहा जाता है।

० | | ३ | | ४ | | + |
(घ) घाटियुगल—धेरेधेरे कत् धेरेधेरे कत् धेरेधेरे कत् धा।

यहाँ तिहाई के तीन प्रस्वन-स्थल 'धा' के बीच दो 'धा' लुप्त, और मात्र 'सम' के 'धा' का व्यवहार हुआ है। इसे घाटियुगल तिहाई कहते हैं।

उपर्युक्त नियम के अलावा तिहाई का साधारण नियम यह है कि तिहाई के तीन अंशों के प्रत्येक के बोल समान होंगे। उसके मात्रा-विभाग असमान होते हुए भी बोल का कोई भी रूप बदलेगा नहीं; जैसे—

२ | | ० | | ३ | | ४ | | + |
तेटेकता गदिगन धा। तेटेकता गदिगन धा। तेटेकता—गदिगन धा।

यहाँ मात्रा और बोल दोनों ही समान तीन भाग में विभक्त हैं। तिहाई के मध्य अंश का मात्रा विभाग भिन्न होते हुए भी बोल का कोई तारतम्य नहीं; अतः इसे तिहाई कहा जाता है। तिहाई के प्रत्येक अंश के बोलों में यदि तारतम्य रहे तो उसे शुद्ध तिहाई नहीं कहा जा सकता, किन्तु वर्तमान काल में कई प्रकार की अशुद्ध तिहाई का भी व्यवहार होता है। कई बार चार अंश युक्त बोल समूह को भी तिहाई कहा जाता है।

उपर्युक्त घाटियुगल लक्षण युक्त तिहाई को निर्दोष तिहाई नहीं कहा जा सकता, किन्तु यहाँ इस सम्बन्ध में कोई मत व्यक्त करना अथवा आलोचना करना समीचीन नहीं होगा।

तीन तिहाई का संयुक्त रूप से व्यवहार होने पर उसे चक्रदार तिहाई कहा जाता है। चक्रदार तिहाई वादन के समय भी कई बार भूल हो जाती है। जैसे—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

०| | | | १| | | +| |
ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धेनता धेन धेन
| | ३ | | | ०| |२ | | १|
धा ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन
| | | +
धा ताधेनता धेनधेन धा।

यह एक चक्रदार तिहाई का निदर्शन है, किन्तु यहाँ निर्मूल नहीं है। पहली बात तो यह है कि चक्रदार का प्रत्येक अंश समान नहीं, क्योंकि तिहाई का 'धा' प्रत्येक बार ही बजाया जायेगा, किन्तु चक्रदार का प्रथम और द्वितीय तिहाई का शेष 'धा' नहीं। द्वितीय और तृतीय तिहाई के आरम्भ से 'ता' बोल नहीं। निर्मूल चक्रदार तिहाई इस प्रकार होगी—

| | ०| | | | १| | |
तधेनता धेनधेन धा तधेनता धेनधेन धा तधेनता धेनधेन धा
|+ | | | | ३| | | |
ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धा
०+| | | | १ | | |
ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धा ताधेनता धेनधेन धा

कई बार कुछ लोग तिहाई बजाने का संकल्प कर चार बार अथवा पाँच बार तिहाई बजा देते हैं, उसे तिहाई नहीं कहा जा सकता है। तिहाई लयकारी का एक प्रधान अंग है। श्रोतागण तिहाईवादन के समय विशेष उल्लसित होकर सम की प्रतीक्षा करते हैं और सम आने पर आनन्द का अनुभव करते हैं।

तिहाई का अन्तिम 'धा' यदि सम पर पड़े तो उसे सम की तिहाई कहा जाता है और वहीं तिहाई की स्वाभाविक परिणति है। यदि तिहाई का अन्तिम 'धा' सम के कुछ बाद में यानी एक मात्रा, अर्ध मात्रा अथवा मात्रांश बाद में पड़ता है तो उसे अतीत तिहाई बोला जाता है। तिहाई का 'धा' यदि सम आने के एक मात्रा अर्ध मात्रा या मात्रांश पहले पड़ता है तो उसे अनागत तिहाई कहा जाता है। विषम की तिहाई सुप्रचलित नहीं है। बेमाञ्झा नामक एक और तिहाई है, उससे तिहाई का प्रथम 'धा' प्रथम ताल पर और तृतीय 'धा' सम पर पड़ता है। जैसे—

| | |०| | | |१| | | |+|
— क्रे धिन धागे धा — क्रे धिन धागे धा — क्रे धिन धागे धा।

तोड़ा

वाद्य के उपयुक्त बँधी हुई गत की वाणीयुक्त तान को तोड़ा कहा जाता है। तबले के तोड़े का अर्थ है तिहाईयुक्त गत, यह सदा द्विगुण अथवा चार गुन लय में बजती है, किन्तु इस विषय में मतभेद है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वाद्य संगीत में यद्यपि तान को साधारणतया तोड़ा कहा जाता है, किन्तु सपाट तान को सपाट तोड़ा नहीं कहा जाता, सपाट तान ही कहा जाता है। अनुमान किया जाता है—गज के वाद्यों में भी तान कहना ही युक्तिसंगत होगा, क्योंकि उसमें बोल का प्राधान्य प्रायः नहीं है। पहले गत की बँधी वाणी या बोल की सहायता से ही तोड़े बनते थे किन्तु आजकल बोल के वैचित्र्यपूर्ण तान को तोड़ा कहा जाता है। तोड़ा अथवा तान बँधी न होने पर 'विस्तार' नाम होगा। (देखिए तान)

तौर्यत्रिक

गीत, वाद्य और नृत्य को तौर्यत्रिक (तौर्य—तुर्यवाद्य, तुरी ध्वनि) कहते हैं। इनका सम्मिलित नाम संगीत अथवा तौर्यत्रिक है। तौर्यत्रिक दो प्रकार के हैं—उपपत्ति तौर्यत्रिक, अर्थात् संगीत की उपपत्ति अथवा उत्पत्ति सम्बन्धी आलोचना, और क्रिया-सिद्ध तौर्यत्रिक अर्थात् संगीत का साधना द्वारा अनुशीलन।

त्रिपल्ली

तीन छन्द-विशिष्ट टुकड़े अथवा गत को त्रिपल्ली कहा जाता है। कुछ लोग इसे माझादार टुकड़ा या गत कहते हैं।

त्रिवट

एक प्रकार का ख्याल अंग का गान। चतुरंग के किन्हीं तीन अंगों को लेकर ख्याल गाने को त्रिवट कहा जाता है। (देखिए चतुरंग)

थापिया

ठेके का नामान्तर। साधारणतया पखावज और मृदंग के ठेके को ही थापिया कहा जाता है और तबला के ठेके को ठेका कहा जाता है। वाद्य संगीत में तार परण के वादन के समय ताल का जो छन्द बजाया जाता है उसे भी थापिया कहा जाता है।

दक्षिण भारतीय

उत्तर भारत में प्रचलित संगीत-पद्धति से अलग विशिष्ट प्रणाली; इसे कर्नाटक प्रणाली भी कहा जाता है।

दमखम

अनाघात युक्त लय के विस्तार, गत की बन्दिश या तान और तोड़ों के वैचित्र्य को दमखम का काम कहा जाता है। जैसे—

० | | | | | १ | | | | + |
—धेरे केटे ताग धा, — धेरे केटे ताग धा, — धेरे केटे ताग धा

इस तिहाई की प्रथम मात्रा अनाघात के ऊपर है, अतः इसे दमखम की तिहाई कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

देशी संगीत

शास्त्रीय संगीत को छोड़कर अन्य समस्त संगीत ही देशी संगीत के अन्तर्गत आता है। प्रान्त-प्रान्त में जो स्थानीय गीत प्रचलित हैं, वह देशी हैं। लोक संगीत, लघु संगीत, रम्य संगीत इत्यादि को देशी संगीत ही कहते हैं। कीर्तन को भी देशी संगीत कहा जाता है यद्यपि उसे शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत लेना युक्तिसंगत है। शास्त्र में तत्कालीन काफ़ी प्रचलित संगीत को देशी संगीत एवं ईश्वर-उपासना में प्रयुक्त विशेष संगीत को मार्ग संगीत कहा गया है। (देखिए क्लासिकल संगीत और मार्ग संगीत)

द्रुतलय

द्रुतलय शब्द सापेक्ष है। मध्यलय की द्विगुण द्रुत होने पर उसे द्रुतलय कहा जाता है (देखिए लय)

ध्वनि

शब्द का नामान्तर है ध्वनि। स्वर भी ध्वनि ही है किन्तु सभी ध्वनियाँ स्वर नहीं हैं। (देखिए स्वर)

धा

'सम' मात्रा के ऊपर जो प्रस्वन दिया जाता है, उसी को 'धा' बोला जाता है। गायक और वादक दोनों ही अपनी-अपनी वाणी की सहायता से सम का 'धा' दिखाते हैं।

धातु

गायन अथवा गत के अवयव को 'धातु' कहा जाता है। शास्त्र में मुख्यतः चार धातुओं का उल्लेख है। इसके अलावा और भी एक धातु का उल्लेख है।

(१) उद्ग्राह—जिस अवयव में गायन आरम्भ किया जाता है, उसे उद्ग्राह धातु कहा जाता है।

(२) मेलापक—प्रथम उद्ग्राह एवं तृतीय ध्रुव धातु का मिलन करानेवाले अवयव को मेलापक धातु कहते हैं।

(३) ध्रुव—सब प्रबन्धों में जो अवयव नित्य वर्तमान है, उसे ध्रुव धातु कहते हैं। यहाँ प्रबन्ध शब्द का अर्थ एक गान की सभी 'कलियाँ' से है। ध्रुव धातु गायन की सब कलियों अथवा तुकों में वर्तमान रहेगा। सोदाहरण—वर्तमान समय में प्रचलित स्थायी का मुखड़ा सब तुकों के साथ गाया जाता है। शास्त्रों के ठेकाकारों ने कहा है कि मेलापक और आभोग धातु का परित्याग करने से काम चल सकता है किन्तु ध्रुव धातु का परित्याग करना उचित नहीं। तीन धातु के प्रबन्ध अथवा गायन में मेलापक धातु का परित्याग होता है किन्तु ध्रुव का परित्याग नहीं होता।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(४) आभोग—गायन का अन्तिम अवयव, जिसमें साधारणतया गीत-रचयिता का नाम युक्त रहता है उसे आभोग धातु कहा जाता है।

(५) अन्तर अथवा अन्तरा—ध्रुव और आभोग के बीच यदि किसी अन्य धातु की रचना की जाये तो उसे अन्तर या अन्तरा कहा जाता है, यही शास्त्र का निर्देश है।

वर्तमान में प्रचलित ध्रुपद आदि गायन में अथवा गत के तुक, अंश अथवा कलि के साथ उल्लिखित धातुओं का सादृश्य है। वर्तमान में प्रचलित स्थायी तुक के साथ ध्रुव, अन्तरा के साथ अन्तर या अन्तरा, आभोग के साथ वर्तमान आभोग की समानता है। मेलापक धातु के साथ आज के संचारी तुक की समानता पायी जाती है। मेलापक के लक्षण मिलन-क्रिया है, आज के संचारी तुक भी स्थायी और अन्तरा दोनों क्षेत्रों में संचरणशील है, अतः दोनों के मिलन लक्षणयुक्त हैं। शास्त्रीय उद्ग्राह का यद्यपि वर्तमान काल में व्यवहार नहीं होता, फिर भी गायन अथवा गत के पहले गीत बजनेवाले राग के सामान्य रूप-प्रकाशक, स्वर-विस्तार, अथवा राग की प्रस्तावना को 'उद्ग्राह' धातु मानना भूल नहीं होगा। (देखिए तुक)

धमार

ताल विशेष। ध्रुपदादि जब धमार ताल में गाया जाता है, तब इस ध्रुपद को धमार कहा जाता है। ध्रुपद का स्थिर गाम्भीर्य धमार में कम है एवं इसमें श्रृंगार-रसोद्दीपक प्रेमगीति की ही अधिक रचना होती है, इसीलिए ध्रुपद की अपेक्षा धमार लघु प्रकृति का और अधिकतर अलंकृत रहता है। धमार में नौहर वाणी का प्रचलन अधिक है। ख्याल इत्यादि की रचना से पूर्व शायद लघु संगीत के रूप में धमार का गायन होता था, और ध्रुपद गायन के बाद श्रोतागण धमार सुनने के लिए उत्सुक रहते थे, एवं धमार का नाम सुनते ही उल्लसित हो जाते थे। इस प्रकृति की रचना की 'धमार' के रूप में उल्लेख करने की रीति कैसे शुरू हुई—यह कहा नहीं जा सकता। (देखिए आलाप)

धुया

ध्रुवा शब्द का अपभ्रंश। गीत का जो अंश बार-बार गाया जाता है उसे ध्रुवा अथवा धुया कहा जाता है। गायन के स्थायी अंश अथवा धातु को धुया कहा जा सकता है। स्वाधीन भारतवर्ष के राष्ट्रीय गीत का 'जय हे, जय हे, जय हे, जय जय जय जय हे' अंश धुया है।

धुन

जिस राग-रचना के नियम नहीं बल्कि मात्र सौन्दर्य-बोध की प्रेरणा से जो सुर-रचना होती है, उसे धुन कहा जाता है। वर्तमान काल में प्रचलित कई राग भी अभी तक धुन की श्रेणी में आते हैं, जैसे काफ़ी, धानी इत्यादि। कोमल गान्धार कोमल निषाद

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

युक्त स्वरसप्तक को यद्यपि काफी थाट कहा जाता है, फिर भी सभी उस्ताद काफी को धुन ही मानते हैं। धुन में कई प्रकार के रागों का मिश्रण हो सकता है।

धैवत

स्वरसप्तक का षष्ठ स्वर। यह स्वर रम्या श्रुति पर अधिष्ठित है। धैवत की तीन श्रुतियाँ हैं—मदन्ती, रोहिणी और रम्या। आधुनिक पण्डितों ने धैवत को उसकी आद्या श्रुति मदन्ती पर ही अधिष्ठित किया है। (देखिए श्रुति)

ध्रुपद

ध्रुव का अर्थ है अचल एवं चिरस्थायी। इस अर्थ में एकमात्र ईश्वर ही ध्रुव है और उसके गुण-कीर्तन सूचक पद को ध्रुवपद कहा जाता है।

ध्रुवपद शब्द का अपभ्रंश ध्रुपद शब्द प्रचलित हो गया है। ईश्वर की गुणगाथा में ध्रुवपद का व्यवहार प्राचीन काल में होता था। वर्तमान काल में प्रचलित ध्रुपद की रचना किस समय हुई, इसका ठीक इतिहास नहीं मिलता। कहा जाता है कि नायक गोपाल और बैजू बावरा ही ध्रुपद का प्रचलन कर गये। वर्तमान काल में मियाँ तानसेन द्वारा प्रचलित ध्रुपद को ही आदर्श स्थान मिला है। बैजू बावरा एवं नायक गोपाल द्वारा प्रचलित ध्रुपद किसी-किसी घराने के उस्ताद गाते हैं। किन्तु उस तरह के घराने अधिक नहीं हैं और उनके इतिहास में किंवदन्तियाँ भी बहुत हैं, अतः इस सम्बन्ध में कोई तथ्यमूलक प्रमाण नहीं मिलता। वर्तमान काल में उत्तर भारत में जो ध्रुपद प्रचलित है, उसका अधिकांश भाग मियाँ तानसेन और उनके परवर्ती गुणी मण्डलियों द्वारा रचा गया एवं गाया गया है। मियाँ तानसेन का वंश तीन भागों में विभक्त हो गया है। उनके पुत्रवंशीय रबाबीगण गौड़हार वाणी के आश्रय से ध्रुपद की चर्चा करते थे। तानसेन के कन्यावंशीय वीणाकार डागर, नौहार और खण्डहार वाणी के आश्रय से ध्रुपद की चर्चा करते थे। मियाँ तानसेन के मुख्य दो वंश उनके पुत्र एवं कन्या द्वारा प्रतिष्ठित हैं। उनके एक पुत्र सूरतसेन जयपुरी सेनि वंश के आदि पुरुष हुए, ये ही जयपुरी सेनिया के रूप में परिचित हैं (देखिए घराना)। ध्रुपद के चार अथवा पाँच भाग तुक अथवा चरण होते हैं। साधारणतः स्थायी, अन्तरा, संचारी एवं आभोग ये चार अंश ही प्रचलित हैं। कोई-कोई संचारी को 'भोग' की संज्ञा देते हैं; किन्तु तानसेन के वंशज 'भोग' को एक स्वतन्त्र भाग मानते हैं (देखिए अस्थायी इत्यादि)। गायन में ध्रुपद सर्वापेक्षा गम्भीर प्रकृति-विशिष्ट है; ध्रुपद की ताल में भी गाम्भीर्य है। लघु प्रकृति के ताल ध्रुपद में प्रयोज्य नहीं हैं। ध्रुपद ईश्वर के गुण-कीर्तन अथवा नरपतिगण के गुण-कीर्तन के रूप में रचे गये हैं। आध्यात्मिक उपदेश के ध्रुपद भी मिलते हैं। आदिरसात्मक कृष्णलीला विषयक ध्रुपद भी प्रचलित हैं। धमार ताल में ध्रुपद रचित होने पर उसे 'धमार' कहा जाता है। झपताल में ध्रुपद रचित होने पर उसे 'सादरा' कहा जाता है

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

और वसन्तोत्सव के उपलक्ष्य में भगवत् लीला सम्बन्धी, धमार ताल आश्रित ध्रुपद को 'होरी' की संज्ञा दी गयी है। कई बार अनुरूप टप्पा को भी 'होरी' कहा गया है किन्तु 'होरी' प्रधानतः धमार ताल में ध्रुपद का ही संकेत करती है।

नष्ट बोल अथवा निन्दित बोल

आनद्ध वाद्य में नष्ट बोल अथवा निन्दित बोल ये हैं—धाट, ताट, तरकट, तिरकिट, नाकाटे, नाकिट गद्दि (गदि या गिदि होगा) ताटे, धरकट, धावा, नाड़, नाड़ा, घा, घाड़ा, धाति, कायेन, धाता।

नाद

शास्त्र में नाद को ब्रह्म के साथ एकीकृत कर नादब्रह्म के रूप में उल्लेख किया गया है। नाद अद्वितीय और आनन्दस्वरूप है। प्रणवरूप वाक्य की मूलावस्था 'परा वाक्' एवं 'नाद' एक ही वस्तु है और नाद की उपासना से ब्रह्मलाभ होता है। उदाहरणस्वरूप शास्त्रकारों ने लिखा है कि मणि और उसकी प्रभा में जिस प्रकार का पारस्परिक निकट-सम्बन्ध है, प्रभा की खोज करने पर जिस प्रकार मणि की प्राप्ति होती है, ब्रह्म और नाद का भी वैसा ही सम्बन्ध है। नाद शब्द का उपादानभूत 'न' का अर्थ है प्राण, 'द' का अर्थ है अग्नि; अग्नि और प्राण के संयोग में अभिव्यक्त ध्वनि ही नाद है। नाद के दो प्रकार हैं—अनाहत एवं आहत। दूसरी ओर और तीन प्रकार विवेच्य हैं; जैसे—अनुदात्त अथवा मन्द्र, जिसकी अवस्थिति हृदय में हैं; स्वरित अथवा मध्य, जिसकी अवस्थिति कण्ठ में है; उदात्त अथवा तार, जिसकी अवस्थिति मस्तक में है। इन तीन शास्त्रीय प्रकारों से तीन सप्तकों का व्यवहार अधिष्ठित हुआ है। शास्त्र में यह भी लिखा हुआ है कि ये तीन नाद उत्तरोत्तर द्विगुण प्रयत्न से उच्चरित होते हैं। [देखिए वज़न (ओजन) और सप्तक]

नायक

संगीत के सभी अंगों में श्रेष्ठ गुणी और विद्वान्; उसी को नायक की उपाधि दी जाती है। हकीम महम्मद करम इमाम ने अपने ग्रन्थ 'मादनूल मूसिकी' (१८५३ ई.) में इन १२ नायकों के नामों का उल्लेख किया है—(१) भानु, (२) लोहंग, (३) डालु, (४) भगवान, (५) गोपालदास, (६) बैजू, (७) पाण्डे, (८) चज्जू, (९) बक्सू, (१०) धोण्डु, (११) मीरामध, (१२) अमीर खुसरू।

नायकी तार

तत वाद्य के वादन-उपयोगी मुख्य तार को नायकी तार कहा जाता है। भारत के

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

समस्त तार-यन्त्र (तत वाद्य) का नायकी तार दर्शक की दृष्टि में दायीं ओर अवस्थित रहता है। एकमात्र वीण का नायकी तार वाम पार्श्व में अवस्थित है।

नाड़ा

इसका अर्थ है लाल सूत। उस्ताद शिष्य के दायें मणिबन्ध पर नाड़ा बाँधकर उसे शिष्य रूप में ग्रहण करते हैं। यह प्रतिज्ञा-बन्धन स्वरूप है, अर्थात् शिष्य गुरु के पास वचनबद्ध रहेगा।

निबद्ध

ताल और मात्रा से निबद्ध संगीत—ऐसा गान या गत।

निषाद

स्वरसप्तक का सप्तम स्वर। व्यावहारिक रूप में इसे निखाद भी कहा जाता है। निषाद स्वर उग्रा और क्षोभिनी श्रुति-विशिष्ट एवं अन्तिम श्रुति क्षोभिनी पर अवस्थित है। शास्त्रोक्त शुद्ध अर्थात् द्विश्रुति निषाद वर्तमान में कोमल निषाद के रूप में परिचित है। वर्तमान काल में शुद्ध निषाद शास्त्रीय काकली निषाद है। तीव्रा, कुमुद्वती, मन्दा और छन्दोवती श्रुति चतुष्टय षड्ज की श्रुति हैं। शास्त्रीय शुद्ध निषाद जब षड्ज की तीव्रा श्रुति पर अधिष्ठित होता है तब उसे कैशिकी निषाद, वर्तमान काल में तीव्र कोमल निषाद कहा जाता है; जब कुमुद्वती श्रुति पर अधिष्ठित होकर चतुःश्रुति विशिष्ट होता है तभी शास्त्र-मत से काकली, वर्तमान शुद्ध निषाद के नाम से परिचित होता है। (देखिए श्रुति)

नृत्य

भरत मुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र में नाट्य को तीन भागों में विभक्त किया गया है—नाट्य, नृत्त और नृत्य। तीन शब्दों का विवरण यहाँ प्रधान विषय नहीं है। वर्तमान समय में नृत्य की कई शैलियाँ भारतवर्ष के विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित हैं; जैसे—कथक, कथकली, मणिपुरी इत्यादि। इनके अलावा ग्रामीण अंचलों में लोकनृत्य की विभिन्न शैलियाँ हैं। सभी शैलियों का पूर्ण विवरण इस ग्रन्थ में देना सम्भव नहीं है। सामान्य तौर से नृत्य के दो स्वरूप हैं—(१) महादेव के अनुचर तण्डु द्वारा प्रचारित उद्धत नृत्य का नाम ताण्डव है और (२) वाणदुहिता उषा द्वारा प्रचारित सुकुमार कोमल एवं श्रृंगार-रसोद्दीपक नृत्य लास्य। दोनों प्रकारों का मिश्रित नृत्य भी है। भारतीय नृत्य की कुछ मुख्य शैलियाँ हैं :

(१) भरतनाट्यम्—दक्षिण भारत में ही भरतनाट्यम् का प्रचलन है। इसमें ताण्डव का बलिष्ठ भाव विद्यमान है। भरतनाट्यम् के साथ मृदंग और मादल बजाया

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जाता है। देलाग, दिगितक, ताधिंकिता इत्यादि बोलों का व्यवहार होता है। भरत मुनि ने तण्डु से ताण्डव नृत्य की शिक्षा ग्रहण की थी, शास्त्र में इस प्रकार का वर्णन है, इसलिए भरत-नृत्य को ही ताण्डव रूप में लिया जाता है।

(२) मणिपुरी नृत्य—मणिपुर अंचल में यह नृत्य प्रचलित है। यह कृष्णलीला सूचक और भक्ति-रसात्मक है। इसमें लास्य रस का भाव ही स्पष्ट रूप से परिस्फुट होता है। भक्तिरसात्मक नृत्य में कामोद्दीपक भाव न रहते हुए भी लास्य की कोमलता एवं सरसता विद्यमान है। मणिपुरी नृत्य के साथ मृदंग और खोल की संगति होती है। वाणदुहिता उषा ने द्वारिका की गोपिकाओं को लास्य सिखाया था एवं इन गोपिकाओं ने सौराष्ट्र की महिलाओं को लास्य की शिक्षा दी थी—ऐसा कहा जाता है।

(३) कथकली नृत्य—दक्षिण भारत के केरल प्रदेश में इस नृत्य का प्रचलन है। नाट्यशास्त्र में वर्णित 'नाट्य नृत्य' ही कथकली का मुख्य स्वरूप है। कथकली स्थानीय लोकनृत्य के ही क्रमविकास की परिणति है। कथकली नृत्य में मानव, देव और दानव चरित्र के विभिन्न भागों की अभिव्यक्ति आंशिक एवं भावाभिनय के माध्यम से होती है। इसके साथ संगतोपयोगी बोल हैं—थि थि, थेई थेई, ताता थई, हित्ता थो इत्यादि।

(४) कत्थक (कथक)—उत्तर भारत में कत्थक वंश ने इस नृत्य का प्रचार किया है। मुग़ल शासनकाल में भरतनाट्यम्, मणिपुरी नृत्य एवं पारसी नृत्य के भी कुछ परिमाण में मिश्रण से कत्थक नृत्य की सृष्टि हुई है। कत्थक नृत्य के साथ पखावज अथवा तबला बजाया जाता है। इसके साथ संगतोपयोगी बोल हैं—तत्, थुन दृगे थुन, तत् तत् झिकिट इत्यादि। कत्थक नृत्य में पखावज अथवा तबला के बोलों के छन्द के अनुसार पाँव से कई प्रकार के छन्दों का काम लिया जाता है, इसमें तिहाई का प्रयोग भी विशेष रूप से उल्लेख योग्य है।

उपर्युक्त चार प्रधान नृत्यधाराओं को छोड़कर अन्य कई प्रकार के नृत्य प्रचलित हैं—जैसे सान्थाल नृत्य, नाग नृत्य, देवदासी नृत्य, गाजन नृत्य इत्यादि।

पूर्वोक्त चार नृत्य प्रणालियों को उच्चांग (शास्त्रीय) नृत्य कहा जाता है एवं अन्यान्य सभी नृत्यों को लोकनृत्य या देशी नृत्य कहा जाता है।

नौहर वाणी

देखिए आलाप और गीति।

न्यास

स्वरसप्तक के बीच जिस स्वर पर किसी राग का स्वरूप पूर्णता लाभ कर विश्राम करता है वही स्वर न्यास स्वर है। प्राचीन काल में राग नाम के प्रचलन से पूर्व स्वरसप्तक से उत्पन्न जाति का प्रचलन था; जाति के लक्षण में ग्रह, न्यास, अपन्यास,

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संन्यास और विन्यास स्वर का व्यवहार अपरिहार्य था। वर्तमान में राग-संगीत में ग्रह और न्यास स्वर का उल्लेख कभी-कभी दिखाई देता है, किन्तु उन स्वरों का पहले की भाँति अपरिहार्य रूप से कई संगीतज्ञ व्यवहार नहीं करते। फिर भी कुछ रागों में न्यास स्वर का व्यवहार अभी भी अपरिहार्य है; जैसे—तिलक कामोद राग में मन्द्र सप्तक का निषाद, देश राग में मध्य सप्तक का ऋषभ इत्यादि। कई रागों में षड्ज ही न्यास स्वर के रूप में व्यवहृत होता है। अधिकांश स्थलों पर अंश स्वर और उसका संवादी स्वर भी न्यास स्वर के रूप में व्यवहृत होता है। यमन राग में गान्धार को न्यास स्वर माना जाता है। न्यास स्वर में अवस्थान करने के पूर्व तक राग के पद का विश्राम नहीं होता और न्यास स्वर में आने के बाद गायक, वादक या श्रोतागण शान्ति अनुभव करते हैं।

पकड़

जिस अत्यल्प संख्यक स्वर के व्यवहार में एक राग का रूप प्रकाशित होता है वही पकड़ है। जैसे—यमन राग में 'प मं ग रे ग मं प' इस पद को यमन की पकड़ कहा जाता है। इसका कारण यह है कि यह एकमात्र यमन का ही पद है। अन्य किसी राग में इस पद का व्यवहार नहीं होता। 'तिलक कामोद में 'रे म प ध म ग सा रे ग सां नि़' पकड़ है। सोहिनी में 'ग-मं ध नि सां रें सां ग' स्वर और परवर्ती पद संयुक्त रूप से सोहिनी की पकड़ है।

पंचम

स्वरसप्तक का पंचम स्वर। षड्ज ग्राम में पंचम की चार श्रुति हैं—क्षिति (अथवा क्ष्मा), रक्ता, सन्दीपनी, आलापिनी। इसमें से चतुर्थ श्रुति आलापिनी पर पंचम स्वर अधिष्ठित है। शुद्ध, मध्यम जब पंचम की दो श्रुति, क्षिति और रक्ता ग्रहण कर, रक्ता श्रुति पर अधिष्ठित होता है तब उसको आधुनिक काल में तीव्र मध्यम कहा जाता है। यद्यपि वह पंचम की ही श्रुति है और स्वाभाविक नियमानुसार उसे कोमल पंचम की कहना उचित है, पर इस क्षेत्र में साधारण नियम का व्यतिक्रम दिखाई देता है। वर्तमान काल में षड्ज एवं पंचम को विकृत नहीं किया जाता, इसलिए षड्ज की श्रुति निषाद ले लेने पर कैशिकी या काकली निषाद हो जाता है और पंचम की श्रुति मध्यम ले लेने पर वह तीव्र मध्यम हो जाता है। पंचम स्वर का प्राधान्य अत्यन्त अधिक है, इसका कारण यह है कि षड्ज स्वर बजने पर पंचम स्वर स्वयम्भू रूप से ध्वनित होता है; इसे षड्ज पंचम भाव कहा जाता है। षड्ज के वादी होने पर पंचम उसका संवादी स्वर होगा। (देखिए वादी)

षड्जपंचम भाव प्रत्येक स्वर के क्षेत्र में प्रयोज्य है; जैसे—ऋषभ बजने पर धैवत स्वतः ध्वनित होता है। (देखिए श्रुति)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पड़ाल

मृदंगादि के बोलों के विभिन्न शब्द अथवा वाद्य जिस रूप में हाथ से निकाले जाते हैं उसी को 'पड़ाल' कहा जाता है। अन्य अर्थ के अनुसार किसी भी श्लोक की वाणी के छन्द के अनुरूप आनद्ध वाद्य पर वादनोपयोगी बोलों को भी श्लोक-वाणी का 'पड़ाल' कहा जाता है।

श्लोक—तद्देह भूषित अहिरिक फणा

पड़ाल—घेत् घेरे केटेताक द्रेगेधेने ताना।

पद

साहित्य में जिस प्रकार स्वर और व्यंजन वर्ण मिलकर अर्थ प्रकाशक पद की सृष्टि होती है उसी प्रकार संगीत के भी सा रे ग म प ध नि इन सात वर्णों के तारतम्य अथवा पारस्पर्य से राग विशेष के पद की सृष्टि होती है और इन पदों को यथा-क्रम से जोड़ने से ही राग का रूप परिस्फुटित होता है। राग प्रकाशक स्वररचना को पद कहा जाता है। यह प्रश्न उठ सकता है कि कितने स्वर लेकर पद की सृष्टि हो सकती है। इस प्रश्न का उत्तर यही है कि कम से कम दो और अधिक से अधिक सात स्वर लेकर एक पद बन सकता है। जैसे रे॒ ग॒ यह एक पद है, इस पद का तोड़ी में व्यवहार होता है। 'मं मं,ध प'—इसे एक पद कहा जाता है, कारण यह कि यह सम्पूर्ण पद यमन राग में प्रयोज्य है। पुनश्च, इसे दो विभिन्न पदों के समावेश के रूप में भी लिया जा सकता है जैसे मं नि ध नि एवं मं ध म—दूसरी ओर मं नि ध स्वर त्रय के एक सुप्रच-लित पद होते हुए भी नि मं ध प किसी पद के रूप में प्रचलित नहीं है। किसी भी गुणी संगीतज्ञ को 'मं नि ध नि मं ध प' पद को दो भागों में विभक्त करने के लिए कहने पर वह उपर्युक्त रूप में ही विभाग करेंगे, इसमें सन्देह नहीं। प्रत्येक राग का ही विभिन्न पद है जैसे दरबारी कान्हड़ा ध॒ नि॒ प, ध॒ नि॒ सा रे इत्यादि। गौड़सारंग गरेमगा। बिलावल गमरेग। विहाग प म ग म ग इत्यादि। साधारणतया आधुनिक संगीत-ग्रन्थ में राग की पकड़ का उल्लेख करते समय कुछ पदों का समावेश किया जाता है और पदों को अनुच्छेद (') देकर पृथक् किया जाता है। पद को राग-पद अथवा राग-प्रकाशक-पद अथवा 'स्वर-शब्द' भी कहा जाता है। भाषा में जैसे शब्द अर्थबोधक हैं, संगीत में उसी प्रकार 'शब्द' रागबोधक है। रागबोधक स्वर-विन्यास न होने पर उसको 'पद' या 'स्वर-शब्द' कहा नहीं जायेगा; जैसे—रे ग म ध ग म इत्यादि। वर्णरचना के यथोचित तारतम्य में पद-गठन एवं पद के तारतम्य में रागरूपप्रकाश—यही चित्ताकर्षक संगीत का द्योतक है।

पदबिदारी

देखिए बिदारी।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

परखाज

मन्द्र सप्तक के निम्न स्तर सप्तक को कथ्य भाषा में 'परखाज' कहा जाता है, यह हिन्दुस्तानी शब्द है। बंगला भाषा में इसके लिए साधारणतया 'अतिमन्द्र' शब्द का व्यवहार किया जाता है।

परण

संगीतरत्नाकर में मात्रा द्वारा ताल पूरण का उल्लेख है। इसलिए ऐसा माना जा सकता है कि 'परण' शब्द 'पूरण' शब्द का ही आधुनिक रूप है। ताल के ठेका वादन के सम समय के पूर्ववर्ती किसी भी मात्रा में ठेका के बदले अन्य किसी भी बोल को बजाकर ठेके के सम पर आने को ताल पूरण या ठेका पूरण कहा जा सकता है। कई लोगों ने 'परण' का 'परम' नाम से भी उल्लेख किया है। कुछ लोगों ने कहा है कि परण की शुद्ध परिभाषा 'प्रक्रमणिका' है। कुछ लोग प्रबन्ध को परन्द और अपभ्रंश को परण कहते हैं। ऐसा लगता है कि 'पूरण' का अपभ्रंश 'परण' है। यही युक्तिसंगत है। ठेका को छोड़कर अन्य समस्त वाद्य-वस्तुको ही साधारणतया 'परण' कहा जाता है। (देखिए तार परण और आलाप)

परदून

दून लय के द्विगुण लय को परदून कहा जाता है। एक मात्रा में दो वाणी उच्चारित होने पर द्विगुण लय हुआ, उसका द्विगुण अर्थात् चार वाणी उच्चारित होने पर उसे बंगला कथ्य भाषा में 'चौदून' और हिन्दुस्तानी भाषा में 'परदून' कहा जाता है। कुछ लोग परदून का अर्थ चौदून का द्विगुण अर्थात् एक मात्रा में आठ वाणी का उच्चारण भी मानते हैं। किन्तु दून के द्विगुण को ही परदून मानना अधिक युक्तिसंगत है। चौदून का अर्थ है एक मात्रा में चार वाणियों का उच्चारण किन्तु शब्दार्थ के अनुसार दून का चतुर्गुण अर्थात् एक मात्रा में आठ वाणी उच्चारण हो सकता है। चौदून शब्द के व्यवहार से हम चौगुन अर्थ ही लेते हैं।

परमाठा

देखिए आलाप। संगीतरत्नाकरोक्त 'प्रतिमण्ड' ताल से परमाठा शब्द का प्रचलन हुआ है—यद्यपि वर्तमान अर्थ के साथ रत्नाकरोक्त संज्ञार्थ का सामंजस्य दिखाई देता है ऐसा नहीं कहा जा सकता।

पल्टा

देखिए तान।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पाट

वाद्य के अक्षर-समूह को पाट कहा जाता है। साधारणतः आनद्ध वाद्य के वादन में ही 'पाट' शब्द का उल्लेख किया जाता है।

पूर्वांग

देखिए अंग।

पेराड़ी

छन्द का एक प्रकार। चतुर्मात्रिक छन्द में सोलह मात्रा के बीच साढ़े दस वाणी समान लय में उच्चारण करने पर पेराड़ी होती है। उसमें प्रति वाणी का समय १$\frac{११}{२१}$ मात्रा होगा। (देखिए लय)

पेशकार

ठेके के विभिन्न विस्तार को पेशकार कहा जाता है। ठेके को नाना रूप में पेश करना। ठेका बजाने के बाद उसी ठेके का विभिन्न ढंग से विस्तार किया जाता है। पेशकार में ठेके के ही बोल व्यवहृत होंगे एवं खुले और बन्द दोनों प्रकार के बोल रहेंगे—जैसे—

|	|	|	|	|	|	|	|	|
धाति	टकि	टधि	नाग	धेना	धेना	धागे	तेना	केना
|	|	|	|	|	|	|	|	|
ताति	टकि	टति	नाक	तेना	धेना	धागे	धेना	धेना

प्रकारभेद

राग-रागिनी के कई प्रकार भारत के विभिन्न घरानों में पाये जाते हैं। यहाँ प्रकारभेद का अर्थ एक ही राग या रागिनी के विभिन्न प्रकार के भेद समझना चाहिए, 'विभिन्न प्रकार के विभिन्न राग' इस अर्थ में नहीं। प्रचलित राग के प्रकारभेदों का यहाँ विशद विवरण देना सम्भव नहीं है एवं इसमें राग-रागिनी के सम्बन्ध में भी कोई विवरण नहीं दिया गया है। शिक्षार्थियों की सुविधा के लिए किस-किस राग के कितने प्रकारभेद हैं उसकी एक तालिका दी गयी है, यह तालिका इस विषय में बिलकुल आखिरी नहीं है, यह ग्रन्थकार के व्यक्तिगत संग्रह पर निर्भर करके ही प्रस्तुत की गयी है। इसके अलावा कई और प्रकार हो सकते हैं जिनका संग्रह नहीं हो सका। यहाँ एक-गोत्रीय विभिन्न रागों की तालिका भी दी गयी है। जैसे तोड़ी—उसे एक गोत्र माना गया है और तोड़ी के अन्तर्गत दरबारी, गुर्जरी, लाचारी इत्यादि रागों के नाम भी सम्मिलित हुए हैं। किसी भी राग का परिचय देने की कोशिश नहीं की गयी है। अन्य ग्रन्थ में राग-रागिनियों का विशद विवरण दिया जायेगा। इसके अलावा औड़व, षाड़व और सम्पूर्ण हिसाब से भी कुछ लोग प्रकार बताते हैं। एक गोत्र की विभिन्न रागों की

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तालिका के बीच मिश्रराग भी दिखाई देंगे। तालिका यथासम्भव सम्पूर्ण करने के उद्देश्य से ही ये नाम दिये गये हैं। (हिन्दी में गोत्र के लिए 'थाट' शब्द का प्रयोग हुआ है।)

(क) राग-रागिनी के गोत्र के अनुसार प्रकारभेद—

कल्याण—

(१) यमन, (२) कामोद, (३) केदार, (४) क्षेम, (५) गुणकल्याण, (६) गोरख कल्याण, (७) चन्द्र, (८) छाया, (९) जयेत, (१०) दीपक, (११) पियार, (१२) पूर्व, (१३) विलासखानी, (१४) भूप, (१५) भोग, (१६) मियाँकी, (१७) रवि, (१८) रैनी, (१९) शंकर, (२०) शंकरा, (२१) शावनी, (२२) शुद्ध, (२३) श्याम, (२४) हमीर, (२५) हेम।

कान्हड़ा—

(१) आडम्बरी, (२) कोलाहल, (३) कौशिक, (४) खाम्बाजी, (५) चन्द्रमुखी, (६) जयजयन्ती, (७) दरबारी, (८) देवशाख, (९) दौलती, (१०) नौबतखानी, (११) नागध्वनि, (१२) नायकी, (१३) पंचमुखी, (१४) पलासी, (१५) बागेश्री, (१६) वासन्ती, (१७) विलासखानी, (१८) भूप, (१९) मुद्राकि, (२०) शुद्ध, (२१) सिन्दूरा, (२२) सुघराई, (२३) सुरठी, (२४) सुहा, (२५) सुहा सुघराई, (२६) होसेनी।

कामोद

(१) करुण, (२) गोपी, (३) शुद्ध (४) श्री, (५) हेम।

केदारा—

(१) कोमल, (२) चाँदनी, (३) जलधर, (४) मनोहर, (५) मलुहा, (६) मारू, (७) शुद्ध (८) सावनी।

कौस—

(१) चन्द्र, (२) भव, (३) मंगल, (४) भाल, (५) रव, (६) शुद्ध, (७) सूर्य।

खमाज (खम्बाज)—

(१) अहम, (२) गारा, (३) झिंझिट (झिंझोटी), (४) तिलंग, (५) लुम, (६) शुद्ध, (७) हाम्बीर।

गौरी—

(१) चित्रा, (२) टंकी, (३) मारवा, (४) माली गौरा, (५) ललिता, (६) शुद्ध।

झिंझिट (झंझोटी)—

(१) कसौली, (२) गारा, (३) देव, (४) नूरपुरी, (५) पहाड़ी, (६) लुम, (७) शुद्ध।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तोड़ी—

(१) अंजनी, (२) अदारंगी, (३) आसावरी, (४) आहिरी, (५) काफी, (६) कोमल देशी, (७) खट, (८) गान्द्रिका, (९) गान्धारी, (१०) गुर्ज्जरी, (११) छाया, (१२) छायाली, (१३) जौनपुरी, (१४) तुर्की, (१५) दरबारी, (१६) देवगान्धार, (१७) देशी, (१८) प्रभातपट, (१९) फ़िरोजखानी, (२०) बराड़ी, (२१) बहादुरी, (२२) विलासखानी, (२३) भूपाल, (२४) मार्गी, (२५) मियाँकी, (२६) रामा, (२७) लक्ष्मी, (२८) लाचारी, (२९) शुद्ध।

नट—

(१) कामोद, (२) केदार, (३) गौड़, (४) छाया, (५) नटकिन्द्र, (६) नटकुरंजिका (७) नट नारायण (८) बृहन्नट, (९) शुद्ध।

वसन्त—

(१) गोपी, (२) पंचम, (३) परज (४) वसंतनारायणी, (५) वसन्तबहार, (६) वसन्तभैरव, (४) वसन्तमुखारी, (८) ललित, (९) शुद्ध, (१०) श्री।

बहार—

(१) आडाना, (२) जौनपुरी, (३) बागेश्री, (४) भैरव, (५) भैरवी, (६) मालकोश, (७) ललित, (८) शुद्ध, (९) सुहा, (१०) सोहिनी, (११) हिण्डोल।

बिलावल—

(१) अल्हैया, (२) आहीरी, (३) आहीरी भैवर, (४) यमनी, (५) औड़व (६) औड़व देवगिरी, (७) कुकुभ, (८) क्षेम, (९) जयजय, (१०) देवगिरि, (११) नट, (१२) बंगाल, (१३) विभास, (१४) मारू, (१५) मुद्रा, (१६) मुद्रिका, (१७) लच्छासाख, (१८) शुक्ल, (१९) शुद्ध, (२०) सरफ़रदा, (२१) हंस, (२२) हेम।

विहाग—

(१) कोमल, (२) जयन्त, (३) देव, (४) नट, (५) पट, (६) मारू, (७) मालव, (८) रैनी, (९) शुद्ध, (१०) हेम।

भैरव—

(१) आदि, (२) आनन्द, (३) आहीर, (४) औड़व, (५) कल्लिनाथ, (६) कोमल, (७) टंक, (८) नौबतखानी, (९) पंचमुखी, (१०) पलासी, (११) प्रभात, (१२) वसन्त, (१३) बंगाल, (१४) विलासखानी, (१५) विष्णु, (१६) वैरागी, (१७) मंगल, (१८) शिवमत, (१९) शुद्ध, (२०) श्री, (२१) षाड़व, (२२) सरस्वती, (२३) सामन्त।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भैरवी—

(१) आनन्द, (२) आशा, (३) कसौली, (४) कौशी, (५) तोड़ी, (६) पलासी, (७) शुद्ध, (८) सामन्त, (९) सिन्धु, (१०) सिन्धूरा, (११) सोहन।

मल्हार—

(१) अरुण, (२) कामोद, (३) गौड़, (४) चंचलशस्, (५) चर्जुकी, (६) जयजयन्ती, (७) जाज, (८) देश, (९) धुंधिकी, (१०) धुरिया, (११) नट, (१२) नौवतखानी, (१३) पौरानी, (१४) विलासी, (१५) मथुरादासकी, (१६) मदनमंजरी, (१७) मियाँकी, (१८) मीरावाईकी, (१९) मेघ, (२०) रामदासी, (२१) रूपमंजरी, (२२) शुद्ध, (२३) सल्की, (२४) सुरठ, (२५) सूरदासी, (२६) सोहन, (२७) हरदासी, (२८) हाहा हुहु।

रामकली

(१) कोमल, (२) परज, (३) शुद्ध।

शंकरा—

(१) अरुण, (२) यमन, (३) करण, (४) वरण, (५) भरण, (६) शुद्ध, (७) शुधंकरा।

सारंग—

(१) गोड़, (२) गौड़हार (३) धुलिया, (४) बड़हंस, (५) वृन्दावनी, (६) भीम, (७) मधुमाधवी, (८) मारू, (९) मियाँकी, (१०) रक्तहंस, (११) लंकादहन, (१२) लुम, (१३) शुक्ल, (१४) शुद्ध, (१५) सर्प, (१६) सामन्त, (१७) सारंगी, (१८) सुत्, (१९) सुरठी।

राग-रागिनी के गोत्र-अनुयायी प्रकारभेदों की तालिका दी गयी है। इसके बाद ९४ राग-रागिनी का वर्णानुक्रम के अनुसार उल्लेख किया जा रहा है और यह निर्देश किया गया है कि प्रत्येक के प्रकारभेद संख्या कितनी है।

(ख) एक ही राग के प्रकारभेद—

(१) आडम्बरी कान्हड़ा २; (२) आशा २; (३) आसावरी २; (४) यमन ४; (५) काफी २; (६) कुकुभबिलावल २; (७) क्षेम कल्याण २; (८) खट २; (९) खमाज २; (१०) गान्धारी तोड़ी २; (११) गुणक्त २; (१२) गोरखकल्याण ४; (१३) गौड़ मल्हार २; (१४) गौरी ६; (१५) चंचलशस्मल्हार २; (१६) चन्द्रकौस २; (१७) चित्रागौरी २; (१८) छायातोड़ी २; (१९) जयजय बिलावल २; (२०) जयन्त विहाग २; (२१) जयत् ४; (२२) जयत् कल्याण २; (२३) जिलफ २; (२४) जंगला ३; (२५) तिलककामोद ३; (२६) त्रिवेणी २; (२७) दरबारी कान्हरा २; (२८) दीपक २; (२९) दुर्गा २, (३०) देवगिरि बिलावल ५; (३१) देशकार २;

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(३२) देशगौड़ २; (३३) धनाश्री २; (३४) धवलश्री २; (३५) धुनिया सारंग २; (३६) नायकी कान्हड़ा ६; (३७) नारायणी २; (३८) नीलाम्बरी २; (३९) पंचम ७; (४०) पटमंजरी ३; (४१) पलश्री २; (४२) पहाड़ी २; (४३) पीलू २; (४४) पूरवी २; (४५) पूर्वा २; (४६) प्रतापलंकेश्वर २; (४७) प्रभात भैंवर ३; (४८) फ़िरोज़-खानी तोड़ी २; (४९) बड़हंस सारंग ४; (५०) बराटी या बराड़ी २; (५१) बसन्त ६; (५२) बागेश्री २; (५३) बारोया २; (५४) बसोयारा २; (५५) बहादुरी तोड़ी २; (५६) बिभास ४; (५७) बिहाग २; (५८) बिहागड़ा २; (५९) वृन्दावनी सारंग २; (६०) भवशाख २; (६१) भिन्न षड्ज २; (६२) भीम २; (६३) भूपाल तोड़ी २; (६४) मंगल भैंवर ३; (६५) मधुमाधवी सारंग ५; (६६) माझ २; (६७) मारू २; (६८) मारूकेदार २; (६९) मालश्री २;(७०) मालिगौरा ३; (७१) मियाँ सारंग ५; (७२) मेघ मल्हार २; (७३) जोगिया २; (७४) रामकली ४; (७५) लंकादहन सारंग ४; (७६) लचारी तोड़ी ५; (७७) शंकरा अरुण २; (७८) शंकरा करण २; (७९) शंकराभरण २; (८०) शवेरी २; (८१) शिवमत भैरव २; (८२) शुक्ला बिलावल २; (८३) शुद्धकोष २; (८४) शुद्धमल्हार २; (८५) शुद्धसारंग २; (८६) श्यामकल्याण ३; (८७) सावनी २; (८८) सामन्त सारंग २; (८९) सुरठी कान्हड़ा २; (९०) सूरदासी मल्हार २; (९१) सोहिनी ३; (९२) हरदासी मल्हार २; (९३) हिन्दोल २; (९४) हेम २।

प्रमाण-श्रुति

भरत और शार्ङ्गदेव ने प्रमाण-श्रुति का उल्लेख कर, एक श्रुति का माप या प्रमाण क्या है, यह निर्धारित किया है। षड्ज ग्राम में पंचम की चार श्रुति निर्दिष्ट एवं षड्ज से पंचम स्वर १३वीं श्रुति पर अवस्थित है इसलिए यह षड्ज का संवादी कहा जाता है। नवीं श्रुति पर अवस्थित स्वर भी संवादी है अर्थात् षड्ज के साथ मध्यम स्वर का भी संवादी-सम्पर्क निश्चित है। ऋषभ से १३वीं श्रुति पर धैवत स्थित होने के कारण संवादी है, किन्तु ऋषभ से नवीं श्रुति पर कोई स्वर नहीं है; पंचम स्वर की तृतीय श्रुति ही ऋषभ से नवीं श्रुति है, इसलिए ऋषभ और पंचम के बीच वादी-संवादित्व (संवाद) षड्ज ग्राम में नहीं है। मध्यम ग्राम में पंचम स्वर त्रिश्रुति होने से वह सन्दीपनी श्रुति पर अवस्थित है और धैवत आलापिनी, भदन्ती, रोहिणी एवं रम्या, इन चार श्रुतियों की रम्या श्रुति पर अवस्थित है। मध्यम ग्राम में पंचम के साथ ऋषभ का वादी-संवादित्व (संवादी) है और धैवत स्वर त्रयोदश श्रुति पर दोनों ग्रामों में ही है, अतः दोनों ग्रामों में ही वह ऋषभ का संवादी है। षड्ज ग्राम के पंचम एवं मध्यम ग्राम के पंचम में पार्थक्य मात्र एक श्रुति है। षड्ज एवं मध्यम ग्राम में अन्यान्य सब स्वर अपने स्थानों पर अवस्थित हैं, इसलिए ऋषभ के संवादी पंचम के साथ षड्ज के संवादी पंचम के पार्थक्य को लेकर ही श्रुति का माप निर्धारित हुआ है। इसलिए

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सन्दीपनी-श्रुति को प्रमाण श्रुति कहा गया है। सरल रूप से व्याख्या करने पर स्थिति इस प्रकार है—सा का संवादी प है, किन्तु इस प को यदि त्रिश्रुति विशिष्ट र स्वर का संवादी करना हो तो इस प को अपने श्रुति के पूर्व श्रुति पर स्थापित करना होगा। पूर्वोक्त पंचम और शेषोक्त पंचम के प्रभेद मात्र एक श्रुति को लेकर हैं, एवं इन दो प्रकार के पंचम का तारतम्य ही श्रुति का प्रमाण है, इसको छोड़कर अलग-अलग श्रुति का स्वरूप निर्देश करने की कोई व्यवस्था नहीं है, इसीलिए यह प्रमाण-श्रुति है।

प्रस्तार

प्रस्तार का अर्थ विस्तार करना है। स्वरसप्तक के स्वाभाविक क्रम को भिन्न-भिन्न प्रकार से सजाने की रीति को प्रस्तार कहा जाता है। गाथिक, सामिक; स्वरान्तर, औड़व, षाड़व और सम्पूर्ण तानें प्रस्तार के द्वारा ही बनती हैं। आर्चिक तान एक स्वर विशिष्ट होने के कारण उसका प्रस्तार नहीं है। दो स्वरयुक्त गाथिक तान के दो प्रस्तार होते हैं। जैसे—सारे और रेसा। तीन स्वर की सामिक तान सारेग है। इसके ६ प्रस्तार होते हैं, जैसे—सारेग, रेसाग, सागरे, गसारे, रेगसा, गरेसा। इसी प्रकार चार स्वर की स्वरान्तर तान के २४, पाँच स्वर की औड़व तान के १२०, ६ स्वर की षाड़व तान के ७२० और सात स्वर की सम्पूर्ण तान के ५०४० प्रस्तार होते हैं। (देखिए तान)

फरद

यह शब्द अनुकरणात्मक ही लगता है। तबले पर व्यवहृत टुकड़े का प्रकारभेद है और जिस टुकड़े के अन्त में 'कत्त धेरे केटे तक धा' ये बोल रहते हैं उसको ही फरद कहा जाता है। टुकड़े के अन्यान्य अंश जिस लय में बजाये जाते हैं, साधारणतया उसकी द्विगुण लय में उक्त बोल (शब्द) बजाये जाते हैं। जैसे—

धा तेटे तेटे धागे तिट घड़ न धागे
तिट तिट क्रधा तेटे धेन तेटे धिन तुन्ना
ताते टेता तेटे क्रधा तेटे तेटे धाते टेधा
तिट धागे नधा गिन त्रिकिट तकता कतधिर किटतक धा

फ़रासबन्दी

तबला इत्यादि साज़ बजाने के समय 'गौरचन्द्रिका' के समान एक प्रकार के टुकड़े को फ़रासबन्दी कहा जाता है। (देखिए सलामी टुकड़ा और उठान)

फाँक

ताल का प्रधान प्रस्वनित स्थान 'सम' और प्रस्वनहीन स्थान ही 'फाँक' (खाली) के रूप में जाना जाता है। त्रिताल की मात्राओं को समान भाग में विभाजित करने पर 'सम' के ठीक विपरीत 'फाँक' (खाली) मिलेगा। सम के विपरीत होने पर उसे विषम भी कहा जाता है। (देखिए ताल)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

फिरत

'फिरकत' का नामान्तर, कुछ लोग इसे 'पलटी' का नामान्तर भी बताते हैं। (देखिए तान)।

बन्दिश

बन्दिश शब्द का अर्थ है—बँधी हुई रचना इत्यादि। किसी भी गीत या स्वर-रचना को बन्दिश कहा जा सकता है। साधारणतः प्राचीन गुणियों द्वारा रचित गीत अथवा 'सारेगम' को बन्दिश कहा जाता है। सदारंग रचित ख्याल और बहादुर सेन रचित 'सरगम' बन्दिश-रचना हैं, इस बात को सभी लोग स्वीकार करेंगे। वर्तमान काल में भी किसी-किसी गुणी द्वारा उत्कृष्ट रचना की जाने पर उसे बन्दिश कहा जाता है। रवीन्द्रनाथ के गीत निश्चय ही बन्दिशी रचनाएँ हैं। इस सम्बन्ध में दो मत नहीं हो सकते ऐसी आशा की जा सकती है।

साधारण अर्थ में कहा जा सकता है कि जो गीत अथवा स्वर-रचना स्वर एवं छन्द में समान भाव से मनोमुग्धकारी हो उसे ही बन्दिशी या प्रचलित रूप से 'बन्देजी' रचना कहा जा सकता है।

बराबर

लय का प्रकारभेद। ताल की प्रत्येक मात्रा में बोल की एक-एक वाणी बजने पर उसे बराबर का लय कहा जाता है, बराबर का अर्थ समान होता है। इसे मध्य लय भी कहा जाता है।

बराडी

यह छन्द का एक प्रकारभेद है। त्रिताल की १६ मात्रा के छन्द को आदर्श मानकर १६ मात्रा के मध्य में सात वाणी समान लय में उच्चारित होने पर वह 'बराड़ी' छन्द होगा। इसमें प्रत्येक वाणी का काल २$\frac{२}{७}$ मात्रा का रहेगा। १६ मात्रा को समान ९ भाग करने पर जो छन्द बनता है कई लोग उसे ही 'बराडी' कहते हैं और सात भाग कर उसे 'कुआड़ी' कहते हैं। इसलिए कुआड़ी और बराड़ी को लेकर कुछ मतभेद है। अधिकांश व्यक्तियों का मत ही ग्राह्य है और उसे ही इस पुस्तक में सम्मिलित किया गया है।

बहुत्व

किसी विशिष्ट राग में किसी-किसी स्वर का अधिक व्यवहार दिखाई पड़ता है, तब उस राग में उस स्वर का बहुत्व कहा जाता है। राग में अंश-स्वर का व्यवहार ही सर्वाधिक है अर्थात् अंश-स्वर का ही 'बहुत्व' हो जाता है। अंश-स्वर का अर्थ है—राग का प्रधान स्वर, प्रचलित भाषा में 'वादी'। 'बहुत्व' शब्द का अर्थ मात्र संख्या गुरुत्व नहीं है। अर्थात् यमन राग के एक गीत अथवा 'सरगम' का अनुसन्धान करने पर गान्धार-

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शब्द का कितनी बार व्यवहार किया गया है यह देख लेने से ही गान्धार का प्राधान्य स्थिर नहीं किया जा सकता, 'बहुत्व' शब्द को 'प्रधान' अर्थ में भी व्यवहार करना होगा। जैसे—यमन में व्यवहृत एक पदसमष्टि—नि़रेग, रेग, नि़रे, नि़ग, रेसा। यह यमन का पद है इसमें सन्देह नहीं, किन्तु इसमें 'नि़' ३ बार 'रे' ४ बार 'ग' ३ बार और 'सा' एक बार व्यवहृत हुए हैं, इसलिए 'रे' स्वर ही अंश-स्वर में विवेचित हो सकता था। 'सा' को एक ही बार व्यवहृत होने से 'विवादी' माना जा सकता था। इसलिए देखा जाता है कि संख्या-गुरुत्व ही बहुत्व का निदर्शन नहीं है। इस स्थान पर गान्धार को ही अनेक प्रकार से प्रकट किया गया है और उसका आश्रय लेकर ही इस पदसमष्टि की रचना की गयी है, इसलिए संख्या में 'रे' की अपेक्षा कम होने पर भी गान्धार यहाँ प्रधान है। 'प्रयोगे बहुलस्वर' इस शास्त्र-वाक्य में 'बहुत्व' शब्द का साधारण अर्थ लेना भूल होगी।

बाई

देखिए तवायफ़।

बाज

बाद्य-संगीत में बजाने की रीति को चलती भाषा में 'बाज' कहा जाता है। जैसे—ध्रुपदी बाज, ख़्याली बाज, ठुमरी बाज, इत्यादि। वैसे सेनी बाज, मसीतख़ानी बाज, रज़ाख़ानी बाज, पूर्वी बाज, इमदादख़ानी बाज, इत्यादि बताये गये हैं। 'बाज' का अर्थ है बजाने की रीति अथवा स्टाइल (style)।

'रीति' के कई प्रकार के नियम हैं। एक वादन रीति का विश्लेषण कर वाद्य वस्तु के पारस्पर्य में एक सुनिर्दिष्ट नियम दिखाई देने पर उसे 'बाज' कहा जा सकता है। सुनिर्दिष्ट नियम को छोड़कर अन्य इच्छानुयायी वादन-पद्धति को कोई भी 'बाज' कहना ठीक नहीं। 'बाज' को 'चलन' या 'चाल' भी कहा जाता है। ग्रन्थकार 'वादकी' शब्द के व्यवहार का पक्षपाती है। (देखिए इमदादख़ानी, मसीतख़ानी और रज़ाख़ानी)

बाँट

बाँट का अर्थ है बाँटना। गायन के मातु (देखिए मातु) अथवा भाषा को छन्दवैचित्र्य के लिए कई प्रकार से विभाजित करने को बाँट कहा जाता है। इसी प्रकार गत की वाणी में कई प्रकार के भाग करने को भी बाँट कहा जाता है। ध्रुपद में तान का व्यवहार नहीं होता, उसके स्थान पर बाँट का ही व्यवहार किया जाता है। ख़्याल में बाँट और तान दोनों का व्यवहार होता है।

बाढ़त (बढ़त)

(१) विलम्बितलय से द्रुतलय में जाने की प्रक्रिया को बढ़त कहते हैं।

(२) राग के विस्तार को भी बढ़त कहते हैं। साधारणतया द्वितीय अर्थ में ही बढ़त शब्द का अधिक व्यवहार होता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(३) आलाप के मध्यलय के अंग को 'डगर' या बढ़त कहा जाता है। (देखिए आलाप)।

बिदारी

जो विदीर्ण करता है, उसे बिदारी कहते हैं। संगीत शास्त्र में प्रधानतः दो प्रकार की बिदारी का उल्लेख है। (हिन्दी पुस्तक संगीतशास्त्र के अनुसार गीतखण्ड)

(१) गीत बिदारी—गीतखण्ड को गीत बिदारी कहते हैं—'ललितलवंगलता-परिशीलनकोमलमलयसमीरे' इस पंक्ति को दो भागों में विभक्त किया गया है, अतः इसके प्रत्येक भाग गीत बिदारी हैं।

(२) पद बिदारी—राग के अंश स्वर और उसके संवादी, अनुवादी स्वर एवं न्यास स्वर में एक-एक बिदारी सम्पूर्ण होने पर उसे पद बिदारी कहा जाता है। जिस स्वर में बिदारी सम्पूर्ण हो, उसे अपन्यास स्वर कहा जाता है। यह बिदारी सम्पूर्ण करता है, इसी गुण के लिए इसे अपन्यास स्वर कहा जाता है। अतएव देखा जाता है कि अंश-स्वर, उसका संवादी स्वर और उसके अनुवादी स्वर का कोई भी एक अपन्यास स्वर के रूप में व्यवहृत हो सकता है। इसी प्रकार न्यास स्वर भी बिदारी सम्पूर्ण कर सकता है। अंश-स्वर, उसका संवादी अथवा अनुवादी स्वर में कोई न्यास स्वर हो सकता हैं। अंश-स्वर का विवादी स्वर न होकर जो स्वर बिदारी सम्पूर्ण करता है उसे 'संन्यास' स्वर कहा जाता हैं। जो स्वर अंश-स्वर का विवादी न होकर बिदारी का भाग स्वरूप पद सम्पूर्ण करता है उसे 'विन्यास' स्वर कहा जाता है। अर्थात् पद बिदारी को छोटे भागों में विभाजित किया जा सकता है, यह निर्धारित हुआ और इसी प्रकार विभक्त बिदारी के छोटे पदों के अन्तिम स्वर को 'विन्यास स्वर' कहा गया है। इस स्थल पर 'अपन्यास' और 'संन्यास' स्वर द्वय के पार्थक्य के सम्बन्ध में कुछ सन्देह रहा। न्यास स्वर के सम्बन्ध में किसी प्रकार के सन्देह का कारण नहीं, जिस कारण मोटे तौर पर समग्र राग के अन्तिम स्वर को न्यास स्वर कहा जाता है; जिसपर गीत आदि सम्पूर्ण होते हैं वही न्यास स्वर है।

पद बिदारी के उदाहरण—यमन राग में अंश ग, न्यास सा—

(क) अंश स्वर-व्यवहृत पद बिदारी—नि़ रे ग

(ख) अंश स्वर का संवादी स्वर व्यवहृत बिदारी—म॑ ध नि

(ग) अंश स्वर का अनुवादी स्वर व्यवहृत बिदारी—म॑ ग प

(घ) न्यास स्वर व्यवहृत बिदारी—नि़ रे सा

उल्लिखित चार प्रकार के बिदारी में प्रथम में स्वयं अंश स्वर ही अपन्यास स्वर बन गया है। द्वितीय में अंश स्वर का संवादी स्वर ही अपन्यास हो गया है। तीसरे में अनुवादी स्वर में और चतुर्थ में न्यास स्वर में बिदारी सम्पूर्ण हुआ है।

संन्यास स्वर का उदाहरण बाद में दिया गया है। अंश स्वर गान्धार का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

बिदारी स्वर न बनकर जो स्वर बिदारी सम्पूर्ण करता है वही संन्यास स्वर है। इसलिए वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध गान्धार का विवादी स्वर धैवत नहीं, इसलिए वह बिदारी का अन्तिम स्वर हो सकता है। जैसे—(ङ)—अंश-स्वर का बिदारी न होनेवाले स्वर के व्यवहार में बिदारी मं नि ध।

अभिप्राय यह है कि वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध थाट में गान्धार और धैवत में संवाद है, किन्तु जिस कारण यमन राग का अंश-स्वर गान्धार और संवादी निषाद निर्दिष्ट हुआ है, इसलिए यहाँ धैवत का संवादित्व ग्राह्य नहीं।

विन्यास स्वर का उदाहरण दिया जा रहा है। अंश-स्वर के विवादी न होकर जो स्वर बिदारी का भागस्वरूप एक पद के अन्त में रहता है, उसे विन्यास स्वर कहते हैं। यहाँ बिदारी त्रिस्वर-विशिष्ट न होकर छह स्वर-विशिष्ट ग्रहण किया गया, अन्यथा बिदारी का भाग करना सम्भव नहीं होगा।

(च) अंश स्वर का विवादी न होकर बिदारी का पद खण्डनकारी—मं नि ध, मं ध प।

स्वाभाविक रूप से बिदारी द्विखण्डित होने पर मं नि ध और मं ध प ये दो भाग होते हैं। यहाँ प्रथम भाग का ध और द्वितीय भाग का प विन्यास स्वर होगा।

न्यास आदि का वर्णन करने पर यही दिखाई देता है कि—

(१) न्यास स्वर में गीत अथवा वाद्य पूर्ण यानी समाप्त होता है।

(२) अपन्यास स्वर में गीतखण्ड अथवा स्वर-पद सम्पूर्ण होता है।

(३) अंश के विवादी स्वर एवं अपन्यास स्वर को छोड़कर अन्य स्वर में गीत खण्ड अथवा स्वर-पद सम्पूर्ण होने पर उस स्वर को संन्यास स्वर कहा जाता है, अर्थात् अन्यान्य समस्त स्वर ही संन्यास हो सकते हैं।

(४) विन्यास स्वर में गीतखण्ड अथवा स्वर-पद का क्षुद्र अंश सम्पूर्ण होता है।

बेमंचा

मृदंग आदि में परण वादन के समय यदि अन्दाज के अनुसार सम पर न आया जाये तब सम के बाद ही किसी तिहाई का सहारा लेकर दूसरे आवर्दा में सम पर पहुँचने की रीति को बेमंचा कहा जाता है।

बेमाञ्जा

देखिए तिहाई।

बोल या वाणी

वाद्य-संगीत में ध्वनि निकालने के विभिन्न प्रकार के आघात को संगीत की भाषा में बोल कहा जाता है। विभिन्न वाद्यों में विभिन्न बोलों का व्यवहार होता है।

समस्त तत वाद्यों में दो प्रकार के बोल बजते हैं—(१) अन्तर्मुखी—इस बोल को संगीतरत्नाकर में 'संलेख' कहा गया है। इसका स्वरूप है 'डा'।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२) बहिर्मुखी—इसको संगीतरत्नाकर ग्रन्थ में 'अवलेख' कहा गया है। इसका स्वरूप है 'रा'। इनमें कुछ अपवाद हैं। सरोद में अन्तर्मुखी बोल को 'रा' एवं बहिर्मुखी बोल को 'डा' कहा जाता है।

कुछ लोग इसराज पर भी इसी नियम का पालन करते हैं। वीणा वाद्य में 'डा' और 'रा' दोनों बोल ही अन्तर्मुखी हैं, वीणा वाद्य में तार ऊर्ध्वाधोगति सम्पन्न बोलों के द्वारा बजते हैं; उनमें केवल चिकारी के तार पर ऊर्ध्वगति के बोल व्यवहृत होते हैं। वीणा वाद्य में मध्यमा अँगुली द्वारा वादित अधोगति के बोल 'ग' एवं मध्यमा या कनिष्ठा अँगुली द्वारा ऊर्ध्वगति में बजनेवाले बोल को 'र' कहा जाता है। चिकारी के वादन में मात्र कनिष्ठा अँगुली का व्यवहार किया जाता है। इसके अलावा वीणा पर 'ता' 'ना' 'घा' 'घिघि' 'घेघे' 'घेघाय' 'द्रार' 'डगर' 'घना' इत्यादि बोलों का भी व्यवहार है। वीणा पर वादनोपयोगी प्रधान बोल समूह है 'डगर'।

रवाव, सुरबहार, सितार, सरोद, इसराज इत्यादि वाद्य के मुख्य बोल हैं 'डा' एवं 'रा'। इन दोनों बोलों के जोड़ एवं प्रस्तार-भेद से असंख्य बोलों की सृष्टि हुई है। जैसे—

(१) 'डा', (२) 'रा', (३) 'डारा', (डा एक मात्रा एवं 'रा' एक मात्रा) (४) डेरे या डिरि (मिले हुए रूप में एक मात्रा) (५) द्रा या ड्रा, (६) राड, (७) द्रेदा, (८) द्रेदार, (९) डाडार, (१०) राडार, (११) डारार, (१२) राडरा, (१३) डाडरा इत्यादि कई प्रकार के बोलों की सृष्टि हुई हैं। आनद्ध वाद्य के अनुकरण से तत वाद्य में 'डा' और 'रा' बोलों के माध्यम से कई प्रकार का छन्द-वैचित्र्य वजता है, जैसे—

धांधा तिंरकिट धांगेधि धेंननाग

डारा डेरेडेरे डाराडडा राडाडार

इत्यादि।

आनद्ध वाद्य पर कई प्रकार के बोल व्यवहृत होते हैं—

(१) त, (२) द, (३) न, (४) ता, (५) ति, (६) ना, (७) नान् (८) तेत्, (९) ते, (१०) टे, (११) ड़े, (१२) तेन्, (१३) देन, (१४) धेन, (१५) ग, (१६) घ, (१७) गा, (१८) घा, (१९) गे, (२०) घे, (२१) कत्, (२२) क, (२३) के, (२४) थु, (२५) तुन, (२६) घिगर, (२७) घांगर, (२८) धागद्धि, (२९) तिरकिट, (३०) तकिट, (३१) क्रान, (३२) क्रेघान, (३३) घुमकिट, (३४) झाँ, (३५) गुर, (३६) थै, (३७) तांड, (३८) खुर, (३९) तित्ता इत्यादि।

आनद्ध के बोल समूह को संगीतरत्नाकर में 'पाट' कहा गया है। इसी शास्त्र में 'हस्तपाट' का भी उल्लेख है। 'पटह' वाद्य ही आनद्ध वाद्य का आदिस्वरूप है, इस वाद्य से ही 'पाट' शब्द उद्भूत हुआ है।

साधारणतया वाद्य-संगीत में जिसे बोल कहा जाता है, कण्ठ-संगीत में उसी के अनुरूप वस्तु को वाणी कहा जाता है, वस्तुतः वोल और वाणी एकार्थबोधक शब्द हैं। कण्ठ्य संगीत में व्यवहृत कुछ बोलों के उदाहरण दिये जा रहे हैं—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१) ता, (२) ना, (३) दिम्, (४) तुम्, (५) नाता, (६) दानि, (७) देरे, (८) द्रिम, (९) नुम, (१०) आलालुम, (११) आलि, (१२) तेले, (१३) ओदानि, (१४) ओदेर, (१५) देर्‌ना, (१६) नेरिं; इत्यादि।

उपरोक्त बोलों का व्यवहार कण्ठ्य संगीत के आलाप और तराना में होता है, इसके अलावा आनद्ध वाद्य के बोल कण्ठ्य संगीत में भी गाये जाते हैं। इन समस्त निरर्थक वाणियों के छन्द रूप ही एकमात्र प्रधान वस्तु है, इसी वाणी के प्रयोग में विशुद्ध राग-संगीत का उपभोग सम्भव है, वाक्य के अर्थ द्वारा मन विक्षिप्त नहीं होता। काफ़ी प्रचलित किंवदन्ती है कि 'अनन्त हरि नारायण' के अपभ्रंश के रूप में 'नेते नेरी' का व्यवहार हुआ है, किन्तु यह भ्रामक ही प्रतीत होता है। संगीतरत्नाकर में 'तेन तेन' शब्द दिखाई देता है, यह निश्चय ही ईश्वर-वाचक अर्थ में प्रयोग होता है। (देखिए खुलि, मूदि, नष्ट बोल)

भजन

ईश्वर की गुणगाथा और गुणकीर्तन के गीत। इन गीतों की सहायता से ईश्वर-भजन किया जाता है। आजकल भजन शास्त्रीय संगीत के समारोह में प्रतिष्ठित हो गया है।

भाव

अंग-प्रत्यंग आदि द्वारा भाव-प्रकाश को 'भाव-बतलाना' कहा जाता है। ठुमरी-गायिका, नर्तक-नर्तकी एवं नट-नटी 'भाव' दिखाते हैं।

रसास्वादन के माध्यम से चित्त में जो विकृति उत्पन्न होती है, उसे भाव कहा जाता है। भाव के रस में परिणति समझने के लिए विवेच्य विषय चार हैं—

(१) स्थायी भाव

(२) संचारी (संचरणशील) भाव अथवा व्यभिचारी भाव

(३) विभाव

(४) अनुभाव

(१) स्थायी भाव—रस के प्रधान भाव को स्थायी भाव कहते हैं। इसका कारण यह है कि एक विशिष्ट भाव से एक विशिष्ट रसास्वादन की उत्पत्ति होती है और उसी भाव की विरति होने पर उस रस का भी लोप हो जाता है। इसीलिए मुख्य भाव को स्थायी भाव कहा जाता है।

(२) संचारी भाव या व्यभिचारी भाव—किसी मुख्य भाव या स्थायी भाव के आनुषंगिक अन्यान्य भाव प्रधान होते हुए भी जो उसे परिपुष्ट करते हैं या उससे प्रसूत होते हैं, उन्हें स्थायी भाव का व्यभिचारी भाव कहते हैं।

(३) विभाव—भाव के उपकरण-समूह को विभाव कहा जाता है। जैसे—पुष्पोद्यान, संगीत, वसन्त ऋतु, युद्ध, अग्नि, शस्त्र इत्यादि।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(४) अनुभाव—भाव को अभिव्यक्त करने की क्रिया को अनुभाव कहा जाता है, जैसे भ्रू-संकुचन, आस्फालन, कटाक्ष, स्मित-हास्य इत्यादि।

प्रत्येक रस के विभिन्न स्थायी भाव, संचारी भाव, विभाव और अनुभाव हैं। (देखिए रस)

भिन्न गीति

देखिए गीति।

भड़वा

बाई अथवा तवायफ़ के पिता अथवा भाई को भड़वा कहा जाता है।

मंच

यूरोपीय स्वरलिपि-पद्धति की पंचरेखा-विशिष्ट स्टाफ का उल्लेख 'मंच' के रूप में किया जाता है। अर्ध शताब्दी के पहले यूरोपीय स्वरलिपि-पद्धति को भारतीय संगीत में प्रचलित करने का प्रयास किया गया था, किन्तु वह अन्ततः सम्भव नहीं हुआ। मंच का अन्य अर्थ है आवृत्ति या 'आर्वदा'। साधारणतया 'आनद्ध' वाद्य के उपलक्ष्य में यह अर्थ व्यवहृत होता है।

मत

संगीत में कई मुनियों के कई मत विद्यमान हैं, उनमें विभिन्न ऋषिप्रणीत विभिन्न शास्त्र के मत संगीतविद् ग्राह्य मानते हैं। इन मतों का व्यावहारिक संगीत में प्रयोजन बिलकुल नहीं, किन्तु सम्भवतः ऐतिहासिक गवेषणा के लिए ये मत अपरिहार्य हैं। शास्त्रीय राग-रागिनी के साथ प्रचलित राग-रागिनी का सादृश्य बिलकुल नहीं है, शास्त्रीय स्वरसप्तक व्यावहारिक स्वरसप्तक से पृथक् हैं, फिर भी भारतीय संगीतविद् व्यावहारिक संगीत की व्याख्या के समय शास्त्रीय मत के प्रतिपादन का उल्लेख करते हैं--इसका कारण वर्तमान ग्रन्थकार को मालूम नहीं। वर्तमान काल में प्रचलित शास्त्रीय संगीत की पृष्ठभूमि में शास्त्रीय स्वरसप्तक एवं राग-रागिनी के विश्लेषण करने के बाद शास्त्रीय मत की भूमिका प्रस्तुत करना युक्तिसंगत होगा, अन्यथा नहीं।

जो हो, विभिन्न ऋषियों के विभिन्न शास्त्रोक्त मतामत का उल्लेख किया जा रहा है। आजकल राग-रागिनी के विवरण में चार प्रधान मतों का उल्लेख किया जाता है, उनके वक्ता हैं—

(१) ब्रह्मा, (२) भरत, (३) हनुमन्त, (४) कल्लिनाथ।

इन लोगों के मतानुयायी प्रत्येक राग की पत्नी रागिनी एवं पुत्र और पुत्रवधू का उल्लेख देखा जाता है। यहाँ विशद तालिका दी जा रही है—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१) ब्रह्मा—ब्रह्मा के मतानुसार छह राग एवं उनकी छह रागिनियाँ हैं। ब्रह्मा के मत के समर्थन में कोई ग्रन्थ दिखाई नहीं देता, फिर भी बाद के ऋषियों ने ब्रह्मा के मत का उल्लेख किया है। इनके मतानुयायी के अनुसार छह राग हैं। जैसे—

राग	रागिनी	राग	रागिनी
१. भैरव	१. भैरवी	४. वसन्त	१. देशी
	२. गुर्जरी		२. देवगिरी
	३. रामकली		३. वराटी
	४. गुणकली		४. तोड़ी
	५. सैन्धवी		५. ललिता
	६. वंगाली		६. हिन्दोली
२. श्रीराग	१. मालश्री	५. पंचम	१. विभास
	२. त्रिवेणी		२. भूपाली
	३. गौरी		३. कर्नाटी
	४. केदारी		४. वरहंसिका
	५. मधुमाधवी		५. मालवी
	६. पहाड़ी		६. परमंजरी
३. मेघराग	१. मल्हारी	६. नटराग	१. कामोदी
	२. सौराटी		२. कल्याणी
	३. सावेरी		३. आभेरी
	४. कौशिकी		४. नाटिका
	५. गन्धारी		५. सरंगी
	६. हरश्रृंगारी		६. हमीर

(२) भरत—ऐतिहासिक तथ्य पर निर्भर न रहते हुए भी भरत के नाम पर जो मत प्रचलित है, उसके अनुसार छह राग एवं प्रत्येक राग की ५ रागिनी, ५ पुत्र एवं ५ पुत्रवधुएँ हैं। जैसे—

राग	रागिनी	पुत्र	पुत्रवधू
१. भैरव	१. मधुमाधवी	१. बिलावल	१. रामकली
	२. भैरवी	२. पंचम	२. सुहाई
	३. बंगाली	३. देवशाख्य	३. सुघराई
	४. बरारी	४. देवगान्धार	४. परमंजरी
	५. सैन्धवी	५. विभास	५. तोड़ी
२. मालकोस	१. गुणकली	१. सोम	१. सुरठी
	२. खम्बाती	२. पराशन	२. त्रिवेणी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग	रागिनी	पुत्र	पुत्रवधू
	३. गुर्जरी	३. बड़हंस	३. कर्नाटी
	४. भूपाली	४. ककुभ	४. आसावरी
	५. गौरी	५. बंगाल	५. गौरगिरि
३. हिन्दौल	१. वेलावली	१. रिखबहंस	१. केदारा
	२. देशाखी	२. वसन्त	२. कामोदी
	३. ललिता	३. लोकहास	३. विहागड़ा
	४. भीमपलासी	४. गान्धर्व	४. काफी
	५. मालवी	५. ललित	५. परज
४. दीपक	१. नट	१. शुद्धकल्याण	१. वरहंसी
	२. मल्लारी	२. सौराठ	२. देशवराटी
	३. केदारी	३. देशकार	३. वैराटी
	४. कानड़ा	४. हमीर	४. देवगिरी
	५. भारेका	५. मारू	५. सिन्धरा
५. श्रीराग	१. वासन्ती	१. नट	१. श्याम
	२. मालवी	२. छायानट	२. पुरिया
	३. मालश्री	३. कानड़ा	३. गुर्जरी
	४. सहाना	४. यमन	४. हम्वीरी
	५. धनाश्री	५. शंकराभरण	५. अड़ाना
६. मेघ	१. सारंग	१. बहादुरी	१. पहाड़ी
	२. वंका	२. नटनाराण	२. जयन्ती
	३. गान्धर्व	३. मालव	३. गान्धारी
	४. मल्लारी	४. जयति	४. पुरबी
	५. मुलतानी	५. कामोद	५. जयजयवन्ती

(३) हनुमन्त—हनुमन्त मत का कोई भी ग्रन्थ प्रचलित नहीं है, फिर भी बाद के ग्रन्थकारों ने हनुमन्त मत का उल्लेख किया है। तदनुसार विवरण दिया गया है। पण्डितगण इस मत को ही वर्तमान में प्रचलित राग-रागिनी का समर्थक मानते हैं—

राग	रागिनी	राग	रागिनी
१. भैरव	१. मध्यमादि	२. कौशिक	१. तोड़ी
	२. भैरवी		२. खम्बावती
	३. वंगाली		३. गौरी
	४. बराटिका		४. गुणकिरी
	५. सैन्धवी		५. ककुभा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग	रागिनी	राग	रागिनी
३. हिन्दोल	१. वेलावली	५. श्रीराग	१. बासन्ती
	२. रामकिरी		२. मालती
	३. दशाख्य		३. मालश्री
	४. पटमंजरी		४. धन्यासिका
	५. ललिता		५. आसावरी
४. दीपक	१. केदारी	६. मेघराग	१. मल्लारी
	२. कानड़ा		२. देशकारी
	३. देशी		३. भूपाली
	४. कामोदी		४. गुर्जरी
	५. नाटिका		५. टंक

(४) कल्लिनाथ—संगीतरत्नाकार के टीकाकार कल्लिनाथ के मतानुयायी ६ राग, ३६ रागिनी का विवरण दिया गया है। उनके किसी ग्रन्थ का पता नहीं चलता।

राग	रागिनी	राग	रागिनी
१. श्रीराग	१. गौरी	४. मेघ	१. बंगाली
	२. कोलाहल		२. मधुरा या मुद्रा
	३. धवल		३. कामोदी
	४. वरोराजी या वदारंगी		४. धनाश्री
	५. मालकोस		५. देवतीर्थ
	६. देवगान्धार		६. देवली या तीर्थकी
२. पंचम	१. त्रिवेणी	५. नटनारायण	१. तरवंकी या देवली
	२. हस्तान्तरितहा या स्तम्भतीर्थिका खमाइची		२. तिलंगी या तिलकी
			३. पूर्वी
	३. आभेरी या अहीरी		४. गान्धारी
	४. कोकम		५. राम या विराम
	५. बरारी		६. सिन्धु मल्लारी
	६. आसावरी		
३. भैरव	१. भैरवी	६. वसन्त	१. आन्धाली
	२. गुर्जरी		२. गमकी
	३. वेलावली		३. पटमंजरी
	४. बिहाग या वादहंसी		४. गौड़गिरि
	५. कर्नाट		५. धामकी या टंका
	६. कानड़ा अथवा भाषा		६. देवशाख

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पूर्वोक्त चार मतों के सम्बन्ध में द्रष्टव्य है कि प्रत्येक राग की रागिनियों की आलोचना करके देखने से पता चलेगा कि इस प्रकार राग के साथ रागिनियों को संयुक्त करने का कोई कारण नहीं है। यह केवल कवित्व और कल्पना-प्रसूत है। रागिनियों के साथ रागों का किसी प्रकार का सादृश्य अथवा सामंजस्य रहने पर इस संयुक्ति का कुछ अर्थ रहता। राग-रागिनी के चित्रांकन और राग-रागिनी के बीच स्त्री-पुरुष, पुत्र-पुत्रवधू का सम्पर्क-स्थापन मनगढ़न्त लगता है।

इसके बावजूद ऋषियों का मत कहकर इस विषय को निश्चय ही प्राधान्य दिया गया है, किन्तु संगीत के सिद्धान्त के विषय में ऋषि-मत कई स्थानों पर उपेक्षित और खण्डित हो रहा है।

मध्यलय

मध्यलय को ही स्वाभाविक लय अथवा आदर्श लय मानकर उसकी तुलना में विलम्बित एवं द्रुत लय का व्यवहार होता है। मध्यलय को 'बराबर' का लय भी बोला जाता है। (देखिए लय)

मध्यसप्तक

देखिए तारसप्तक।

मध्यम

स्वरसप्तक का चतुर्थ स्वर। यह स्वरसप्तक का मध्यम स्वर है, अतः इसका नाम मध्यम पड़ा। शास्त्रोक्त शुद्ध सप्तक में मध्यम स्वर चार श्रुतिक है। वज्रिका, प्रसारिणी, प्रीति और मार्जनी। मध्यम की इन चार श्रुतियों में अन्तिम श्रुति मार्जनी पर मध्यम स्वर अधिष्ठित है।

मध्यम ग्राम

देखिए गान्धार ग्राम।

मन्द्रसप्तक

देखिए तारसप्तक।

मसीतखानी

वर्तमान काल में सितार, सरोद एवं इसराज वाद्यों पर जो सब गत-तोड़े बजाये जाते हैं, उनके स्रष्टा एवं प्रचारक थे मसीत खाँ। उनके पहले अमीर खुसरू द्वारा निर्मित बाजन प्रचलित था। तानसेन के पुत्र विलास खाँ के पौत्र थे करीमसेन; उनके पौत्र मसीत-

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

खाँ ने पूर्वोक्त बाजन में कई प्रकार का सुधार कर मसीतख़ानी बाजन की सृष्टि की और अपने पुत्र बहादुर खाँ को शिक्षा दी। बहादुर खाँ के (अन्य मत से बहादुरसेन) पुत्रादि के क्रम में इसी बाजन की धारा से जयपुर घराने की स्थापना हुई। कहने की आवश्यकता नहीं कि मसीतखानी बाजन विलम्बित ख़्याल के आदर्श के आधार पर ही बना और इसमें जोड़, तोड़ा-विस्तार इत्यादि का व्यवहार होता था। जयपुर के विख्यात सितारिया अमृतसेन मसीत खाँ के पुत्रवंशीय थे। यानी बहादुरसेन के प्रपौत्र थे। अमृतसेन के भानजे अमीर खाँ मैसूर में दरबारी वादक थे। यही जयपुर घराने का परिचय है। बहादुरसेन के, अपने वंश के अलावा, कुतुबबख्श नामक एक शिष्य भी थे। बाद में वे कुतुबुद्दौला के नाम से परिचित हुए। कुतुबुद्दौला द्वारा बनाये गये कई 'सरगम' और गत प्रचलित हैं। अमीर खाँ से मैसूर दरबार के विख्यात सितारिया बरकतुल्ला खाँ ने सितार की शिक्षा प्राप्त की थी, उनके द्वारा बजाये गये भूपकल्याण राग का एक रिकॉर्ड भी है। उनका यह रिकॉर्ड जयपुर घराने का आदर्श-स्वरूप है। यशस्वी सितारवादक मुस्ताक़ अली खाँ के पिता स्व० आशिक़ अली खाँ बरकतुल्ला खाँ के शिष्य थे।

सम्भवत: मसीत खाँ ने ही सितार में तीन तार के स्थान पर पाँच तारों का व्यवहार किया। इसमें सन्देह नहीं कि चिकारी और तड़प के तारों का सितार में व्यवहार उन्होंने ही किया। इसके बाद अमीर खुसरू प्रवर्तित सितार के बाजन एवं मसीतखानी बाजन का सामान्य विवरण दिया जा रहा है—

(१) अमीर खुसरू बाजन—इस बाजन की गत में मात्र एक तुक या चरण रहता था एवं सामान्य तोड़ों का व्यवहार होता था। अमीर खुसरू प्रवर्तित बाजन का उदाहरण आज भी क़ायम है, जैसे काफी की चिरपरिचित गत—

|	|	|	|	|	|१	|	|	|	|+	|	|	|	|३	|	|	|
सां	रे	रे	रे	ग॒	—	म	प	म	प	—	प	म	ग॒	रे	सा	नि॒
डा	डे	रे	डा	रा	—	डा	रा	डा	रा	—	डा	रा	डा	रा	डा	रा

इसके बोल अत्यन्त सरल हैं और यह मध्य लय की गत है।

जयपुर के अमृतसेन के शिष्य पण्डित सुदर्शनाचार्य शास्त्री महाशय के मतानुसार मसीत खाँ के पिता थे फ़िरोज़ खाँ और उनके पिता थे अमीर खुसरू—ये ही अमीर खुसरू सितार-प्रवर्तक थे। यह मत सर्वसम्मत नहीं और प्रचलित इतिहास के प्रतिकूल है। सितार-प्रवर्तक (इतिहास के अनुसार) अमीर खुसरू १३वीं और १४वीं शताब्दी के सन्धिकाल में वर्तमान थे। प्रथमोक्त अमीर खुसरू भिन्न व्यक्ति थे। सुदर्शनाचार्य के पक्ष में तर्क यह है कि अकबर के दरबार में कोई भी सितारवादक नहीं था, इसलिए ऐसा लगता है कि तानसेन के युग के बाद ही सितार का प्रचलन हुआ और सितार-प्रचारक अमीर खुसरू सम्भवत: परवर्ती व्यक्ति थे।

(२) मसीतखानी बाजन—मसीतखानी बाजन को 'पछाव का बाजन' अर्थात् पश्चिमी बाजन कहा जाता है। मसीत खाँ ने विलम्बित ख़्याल के अनुकरण से सितार-

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पर बजने योग्य गत की रचना की। यह गत तत्कालीन ख्याल-गायन-पद्धति में बजती थी। गत, तोड़ा एवं विस्तार सब ख्याल की शैली में सम्पादित होते थे। मसीत खाँ ने सितार में और दो तार जोड़कर त्रितन्त्री सितार को पंचतन्त्री सितार के रूप में रूपायित किया। उनके समय में तड़प और चिकारी के तारों का व्यवहार नहीं होता था। इसके बाद मसीत खाँ प्रवर्तित मसीतखानी गत की धारावाहित वादन-शैली अथवा वाद्य-वस्तु की धारावाहिकता दी जा रही है—

(१) मसीतखानी गत की बन्दिश में संयुक्त बोलों का व्यवहार नहीं है। मुख्यत: विलम्बित त्रिताल में मसीतखानी गत की रचना हुई है। बोलों का उदाहरण—

| १ | | | | + | ३ | | | |
(डेरे) | | डा डेरे डा रा | डा डा रा डेरे | डा डेरे डा रा।

० | | | | १ | | | | | + | | | |
डा डा रा डेरे | डा डेरे डेरे डा रा | डा डेरे डा रा |

३ | | | | ० | | | |
डा डेरे डा रा | डा डा रा डेरे |

उल्लिखित गत के प्रथम आवर्तन को स्थायी धातु कहा जाता है एवं द्वितीय आवर्तन को वर्तमान काल में 'माँझा' कहा जाता है। स्थायी एवं अन्तरे के मध्यवर्ती धातु होने के कारण इसका नाम 'माँझा' हुआ। इसका अर्थ है मध्यवर्ती। इसके बाद गत का अन्तरा बजाने की रीति है। अन्तरे के बोल—

| ३ | | | | ० | | | | १ | | | | + |
(डेरे) | डा डेरे डा रा | डा डा रा डेरे | डा डेरे डा रा | डा

| | | ३ | | | | ० | | | |
डेरे डा रा | डा डेरे डा रा | डा डा रा डेरे

स्थायी, माँझा एवं अन्तरा बजाने के बाद राग के अंश-स्वर के आधार से स्वर-विस्तार किया जाता है, बाद में अंश-स्वर के संवादी स्वर और उसके बाद राग के विशिष्ट पद-विन्यास का आधार लेकर स्वर-विस्तार किया जाता है। इसके बाद छोटी और बड़ी तानें बजायी जाती हैं। मसीतखानी गत की तानें अधिकांशत: खाली की तीसरी मात्रा पर समाप्त कर चतुर्थ मात्रा से गत का स्थायी लिया जाता है। मसीतखानी गत में तबले पर केवल ठेका का ही व्यवहार था, संगत में परण आदि बजाने की रीति नहीं थी। चिकारी का तार न होने के कारण झाला का काम भी नहीं था। मसीतखानी बाजन में आलाप के द्रुतजोड़ के अनुकरण से ही जोड़ की व्यवस्था थी और यही मसीतखानी वादन-शैली का अन्तिम अंग था।

गुलाम मुहम्मद खाँ ने सुरबहार का आविष्कार कर उसपर चिकारी के तार संयोजित किये तथा उसी का अनुकरण कर सितार पर भी चिकारी के तार लगाये गये। गुलाम मुहम्मद एवं उनके पुत्र सज्जाद मुहम्मद ने मुख्यत: सुरबहार की साधना की।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गुलाम मुहम्मद तानसेन के पुत्र-वंश के प्यार खाँ और कन्या-वंश के उमराव खाँ के शिष्य थे, इसलिए वे मुख्यतः ध्रुपद-शैलीका ही अनुसरण करते थे। सज्जाद मुहम्मद भी सुरबहार पर ध्रुपद अंग से वीण बजाते थे। गुलाम मुहम्मद सितार के कई गतों की रचना कर गये हैं, जो आज भी प्रचलित हैं। वे तथा उनके पुत्र सज्जाद मुहम्मद सितार भी बजाते थे किन्तु वे मुख्यतः सुरबहार-वादक ही थे। इमदाद खाँ ने आलाप के १२ अंगों का गतों की वादन-शैली में व्यवहार कर मसीतखानी बाजन का आद्य रूपान्तरण किया और उसमें उन्नति की। मसीतखानी बाजन मुख्यतः प्राचीन काल की ख्याल-शैली है। इमदाद खाँ ने ख्याल-शैली के साथ ध्रुपद-शैली का अद्‌भुत सम्मिश्रण किया, एवं सितार पर झाला की प्रधानता का उन्होंने ही प्रचलन किया। इमदाद खाँ ने सुरबहार पर भी ख्याल और ध्रुपद-शैली का सम्मिश्रण किया, इसी ख्याल में व्यवहृत तान और पल्टे भी आलाप में व्यवहृत होने लगे। सितार और सुरबहार की वादन-शैली में सम्यक् परिवर्तन कर दिये जाने से इसे मसीतखानी बाजन कहना ठीक नहीं, कई लोगों ने इसे आधुनिक मसीतखानी के नाम से प्रचलित किया है, किन्तु वर्तमान लेखक ने १९३० से इस पद्धति का 'इमदादखानी बाजन' के नाम से प्रचार किया है एवं भारत के संगीत मनीषियों ने इस प्रयास का समादर किया है। (देखिए इमदादखानी)

मत्सरीकृत

(देखिए मूर्च्छना)।

मार्गसंगीत

शास्त्रनिर्दिष्ट नियमावली का पालन कर ईश्वर-उपासना के उद्देश्य से जिस संगीत का अनुशीलन किया जाता था उसे मार्गसंगीत कहा जाता था, किन्तु वर्तमान काल में शास्त्रीय (classical) संगीत को ही मार्गसंगीत कहा जाता है। शास्त्रोक्त विशुद्ध रीति के अनुवर्ती संगीत को ही मार्गसंगीत कहा जाता है। मार्ग का अर्थ है ऋषियों द्वारा प्रदर्शित पथ।

मांझा

यन्त्र-संगीत में व्यवहृत गत के स्थायी और अन्तरा के मध्यवर्ती तुक को ही मांझा कहा जाता है। यह पहले स्थायी का एक अंश था।

मांझादार

तबले पर बजनेवाला एक प्रकार का टुकड़ा या गत एवं रेला। इसका लक्षण यह है कि लय और छन्द के प्रभेद (न्यूनाधिक्य) में एक बोल के आद्यन्त के साथ मध्यस्थानीय बोल का पार्थक्य रहेगा। जैसे गत मांझादार—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

+ | | ३ | | ० | | १ | |
आदि—धागेति रकिट घगत ताकिट धागेन धात्रिकिट धिनाग दिधेन

+ | | | | ० | | १ |
मांझा या मध्य—किरनाग धागेतिर किटताक धा-तिट घेड़ेनाग तागेनाग ताकिटधा

|
त्रिकिटधिकिट

+ | | ३ | | ० |
अंत—धागेतिरकिट धागेतताकिट धागेनधात्रिकिट धिनागदिधेन केड़ेनागतागतिर

| १ | |
किटतागधातिट घेड़ेनागतागेनाग ताकिटधा, किटघेतिट।

माठा

संगीतरत्नाकरोक्त मंठ ताल से ही 'माठा' शब्द प्रचलित है। यद्यपि वर्तमान अर्थ के साथ रत्नाकरोक्त अर्थ का कोई सामंजस्य नहीं दिखाई देता। (देखिए आलाप)

मात्रा

निमेष-काल को मात्रा या 'क़ला' कहा जाता है। संगीतरत्नाकर में मात्रा के लक्षण के अन्तर्गत कहा गया है कि पाँच लघु अक्षर उच्चारण करने में जितने समय की आवश्यकता होती है उसी परिभाषा के समय को मात्रा कहा जाता है। क च ट त प —इन पाँच वर्णों का मिलकर उच्चारण-काल एक मात्रा है। इसे ही लघु मात्रा कहा जाता है। इसी प्रकार दश वर्णों के उच्चारण के काल को गुरु मात्रा एवं १५ वर्णों के उच्चारण काल को प्लुत मात्रा कहा जाता है। अर्थात् लघुमात्रा के दुगुना विलम्बित लय को गुरु और तीनगुना विलम्बित लय को प्लुत मात्रा कहा जाता है। मात्रा को प्रस्वनित करने के लिए ही ताल की सृष्टि हुई है और वर्तमान काल में यह प्रस्वनित स्थान मात्रा के नाम से व्यवहृत हुए हैं।

मातु

गायन की भाषा को शास्त्र में मातु कहा जाता है और गायन में व्यवहृत राग के स्वरसम्वलित अंग को धातु कहा जाता है। (देखिए धातु)

मिराशी

वाई अथवा तवायफ़ के साथ जो तत वाद्य अथवा आनद्ध वाद्य पर संगत करते हैं उन्हें ही मिराशी कहा जाता है।

मीड़

वीणा और सितार आदि वाद्यों पर व्यवहृत प्रमुख वादन-कला। किसी एक स्वर के परदे के ऊपर तर्जनी अथवा मध्यमा अवस्थित कर यदि तार को बहिर्मुखी खींचा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

जाये एवं दाहिना हाथ उस समय पर आघात करे तो उसी निर्दिष्ट परदे के स्वर से दूसरा अथवा उसके बाद का ऊँचा स्वर ध्वनित होता है। यह प्रक्रिया ही मीड़ है। सम्भवतः मीड़ को संगीत-शास्त्र में 'स्फुरित' कहा गया है।

मीड़खण्ड

(देखिए तान)

मुख

गायन या गत के स्थायी का एक छोटा अंश। 'सम' के पहले के पाँच मात्रा-विशिष्ट अंश को त्रिताल में साधारणतया 'मुख' कहा जाता है। परन, तानें या विस्तार कर स्थायी के 'मुख' के अवलम्बन से सम पर आने की रीति ही साधारणतया प्रचलित है। इसे गत अथवा पदविदारी भी कहा जाता है।

मुखड़ा

मुखड़ा, मोहड़ा अथवा मोड़ा एक ही वस्तु का नामान्तर है। तबले पर खाली से सम तक वादनोपयोगी बोल-समूह को मुखड़ा अथवा मोहड़ा कहा जाता है। यह भी एक प्रकार का टुकड़ा है। कुछ लोग बताते हैं कि सम से सम तक के समय में एक टुकड़ा यदि तीन बार बजाया जाये तो उसी टुकड़े को मोहड़ा कहा जाता है। जो इस मत का समर्थन करते हैं, वे खाली से सम तक के वादनोपयोगी टुकड़े को मुखड़ा कहते हैं, अर्थात् उनके मत में मुखड़ा और मोहड़ा स्वतन्त्र वस्तु है।

```
        ०|           |    +  | १|  १|
मोहड़ा—धेरेधेरे किटतक धा-कता गदिघेना कते   टंधा
          |          |        |
         —   धेरेधेरे  किटतकतान धा
```

मुदि

बायें पर सब बोल बजाने के बाद दोनों हाथ वाद्य के ऊपर निबद्ध रहे और सब बोलों की ध्वनि बन्द रहे उसे ही मुदि कहते हैं।

मुदिबोल—त, ते, ती, तेत्, तिक्, धेरेनक, र, ट, टे, टी, तुं, दिं, तिं, दी।

के, की, किं, कु, कत्, धा, ध, घे, घेत, घिक्, घित। (देखिए मुदि, देखिए खुलि)

मुद्रा

गायन-वादन के समय भावद्योतक अंग-भंगिमा को मुद्रा कहते हैं। हाथ-मुंह आदि की भंगिमा यदि भद्दी हो तो उसे मुद्रा-दोष कहा जाता है। यदि ये ही भंगिमाएँ नयनाभिराम हों तो उन्हें मुद्रा-गुण कहा जाता है। संगीतरत्नाकर के नाट्याध्याय में

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

६४ प्रकार की हस्तमुद्राओं का उल्लेख है। अभिनय और नृत्य में उनका व्यवहार होता है।

मुरकी

खटके का नामान्तर। (देखिए खटका)

मूर्च्छना

(१) वीणा और सितार आदि वाद्यों में व्यवहृत एक प्रकार की वादन-कला। मीड़ और मूर्च्छना एकार्थक हैं। वर्तमान काल में मूर्च्छना का यह अर्थ व्यवहृत नहीं होता।

(२) मूर्च्छना का मुख्य अर्थ लिखा जा रहा है। यथाक्रम में स्वरसप्तक के आरोह और अवरोह को मूर्च्छना कहा जाता है। 'क्रम' में आरोह ही है, अवरोह नहीं; मूर्च्छना और क्रम में यही प्रभेद है। (मूर्च्छना कुछ अंशों में यूरोपीय Modulation के समान है) इसके बाद षड्ज एवं मध्यम ग्राम की मूर्च्छना दी गयी है; गान्धार ग्राम अव्यवहार्य है अतः उसका उल्लेख नहीं किया गया है।

षड्ज ग्राम : शुद्ध मूर्च्छना

संगीतरत्नाकर	नारदमत	आरोहण	अवरोहण	प्रचलित थाट के सदृश
१. उत्तरमन्द्रा	उत्तरवर्णा	सारेगमपधनि	निपधमगरेसा	सारेगमपधनि काफी
२. रजनी	अभिरुद्गता	नि़सारेगमपध	धपमगरेसानि़	सारेगमपधनि बिलावल
३. उत्तरायता	अश्वक्रान्ता	ध़नि़सारेगमप	पमगरेसानि़ध़	सारे̱ ग̱ म॑ ध̱ नि̱
४. शुद्ध षड्जा	सौवीरी	प़ध़नि़सारेगम	मगरेसानि़ध़प़	सारेग̱मपध़नि़ जौनपुरी अथवा प्रचलित आसावरी
५, मत्सरीकृत	हृष्यका	म़प़धनि़सारेग	गरेसानि़ध़प़म़	सारेगमपधनि खमाज
६. अश्वक्रान्ता	उत्तरायता	ग़म़प़ध़नि़सारे	रेसनि़ध़प़म़ग़	सारेगमपधनि कल्याण
७. अभिरुद्गता	रजनी	रे़ग़म़प़ध़नि़सा	सानि़ध़प़म़ग़रे़	सारेग̱मपध̱नि

शास्त्रोक्त मूर्च्छना का स्वरूप होगा—सारेगमपधनि धपमगरेसा। किन्तु आरोहण-अवरोहण विभिन्न रूप में लिखने के लिए अन्त्य स्वर 'नि' दो बार लिखा गया है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मध्यम ग्राम : शुद्ध मूर्च्छना

संगीतरत्नाकर	नारदमत	आरोहण	अवरोहण	प्रचलित थाट के सादृश्य
१. सौवीरी	आप्यायनी	मपधनिसांरेंगं	गंरेंसांनिधप	सारेगमपधनि् खमाज
२. हारिनाश्वा	विश्वहृता	गमपधनिसांरें	रेंसांनिधपमग	सारेगमंपधनि कल्याण
३. कलोपनता	चन्द्रा	रेगमपधनिसां	सांनिधपमगरे	सारे्ग्मपध्नि् भैरवी
४. शुद्ध मध्या	हेमा	सारेगमपधनि	निधपमगरेसा	सारेग्मपधनि् काफी
५. मार्गी	कर्पादिनी	नि़सारेगमपध	धपमगरेसानि़	सारेगमपधनि विलावल
६. पौरवी	मैत्री	ध़नि़सारेगमप	पमगरेसानि़ध़	सारे्गमपं ध्नि
७. हृष्यका	चन्द्रावती	प़ध़नि़सारेगम	मगरेसाप़ध़नि़	सारेग्मपधनि् जौनपुरी अथवा प्रचलित आसावरी

मध्यम ग्राम में 'प' स्वर तीन-श्रुतिक एवं ध स्वर चार-श्रुतिक हैं, षड्ज ग्राम से केवल यही अन्तर है। इसलिए मोटे तौर पर काफी थाट ही लिया गया है। शास्त्रोक्त शुद्ध स्वरसप्तक काफी थाट के समान है, इसलिए संगीत-रत्नाकरोक्त मूर्च्छना के आरोहण-अवरोहण में तीव्र और कोमल-सूचक चिह्न का व्यवहार नहीं किया गया है, किन्तु वर्तमान काल में प्रचलित स्वरों में इनका व्यवहार किया जाता है।

इसके बाद सा-ग्राम का व्यवहार बताया जा रहा है। (१) शुद्ध मूर्च्छना, (२) सकाकलीक मूर्च्छना, (३) सान्तर मूर्च्छना, (४) सान्तर काकलीक मूर्च्छना—मूर्च्छना के ये चार प्रकार हैं। दोनों ग्रामों के १४ प्रकार की मूर्च्छना में से प्रत्येक के चार प्रकार की होने से ५६ मूर्च्छनाएँ होती हैं। अन्तर-चतुः-श्रुति का गान्धार एवं काकली-चतुःश्रुति का निषाद। इसलिए पूर्वोक्त शुद्ध मूर्च्छना का अर्थ वर्तमान काल के कोमल गान्धार एवं कोमल निषाद-युक्त मूर्च्छना है। कहने की आवश्यकता नहीं कि किसी भी मूर्च्छना के आदि स्वर को सा मानकर वर्तमान के साथ सादृश्य दिखाया गया है। जैसे मत्सरीकृत मूर्च्छना का आदि स्वर 'म' को 'सा' मानकर स्वर-विन्यास करने पर खमाज थाट आयेगा। इसके बाद अन्यान्य प्रकार लिखे गये हैं—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सकाकलीक मूर्च्छना

	आरोह	अवरोह	तुलनीय स्वर ग्राम	सादृश्य
१. उत्तरमन्द्रा	सारेगमपधनि	निधपमगरेसा	सारेगमपधनि	
२. रजनी	नि़सारेगमपध	धपमगरेसानि़	सारेगगमधनि	
३. उत्तरायता	ध़नि़सारेगमप	पमगरेसानि़ध़	सारेगममधनि	
४. शुद्धषड्जा	प़ध़नि़सारेगम	मगरेसानि़ध़प़	सारेगमपधनि	
५. मत्सरीकृत्	म़प़ध़नि़ सारेग	गरेसानि़ध़प़म़	सारेगमधधनि	
६. अश्वक्रान्ता	ग़म़प़ध़नि़ सारे	सारेनि़ध़प़म़ग़	सारेगमधधनि	
७. अभिरुद्गता	रे़ग़म़प़ध़नि़सा	सानि़ध़प़म़ग़रे	सारेगमपधनि	

सान्तर मूर्च्छना

१. उत्तरमन्द्रा	सारेगमपधनि	निधपमगरेसा	सारेगमपधनि	खमाज
२. रजनी	नि़सारेगमपध	धपमगरेसानि़	सारेगमपधनि	कल्याण
३. उत्तरायता	ध़नि़सारेगमप	पमगरेसानि़ध़	सारेगमपधनि	भैरवी
४. शुद्धषड्जा	प़ध़नि़सारेगम	मगरेसानि़ध़प़	सारेगमपधनि	काफी
५. मत्सरीकृत्	म़प़ध़नि़सारेग	गरेसानि़ध़प़म़	सारेगमपधनि	विलावल
६. अश्वक्रान्ता	ग़म़प़ध़नि़सारे	रेसानि़ध़प़म़ग़	सारे ग गमधनि	
७. अभिरुद्गता	रे़ग़म़प़ध़नि़ सा	सानि़ध़प़म़ग़रे	सारेगमपधनि	जौनपुरी अथव प्रचलित आसावरी

सान्तर काकलीक मूर्च्छना : प्रचलित शुद्ध या विलावल थाट

१. उत्तरमन्द्रा	सारेगमपधनि	निधपमगरेसा	सारेगमपधनि	विलावल
२. रजनी	नि़सारेगमपध	धपमगरेसानि़	सारेगमपधनि	
३. उत्तरायता	ध़नि़सारेगमप	मपगरेसानि़ध़	सारेगमपधनि	जौनपुरी अथवा प्रचलित आसावरी
४. शुद्धषड्जा	प़ध़नि़सारेगम	मगरेसानि़ध़प़	सारेगमपधनि	खमाज
५. मत्सरीकृत्	म़प़ध़नि़ सारेग	गरेसानि़ध़प़म़	सारेगमपधनि	कल्याण
६. अश्वक्रान्ता	ग़म़प़ध़नि़सारे	रेसानि़ध़प़म़ग़	सारेगमपधनि	भैरवी
७. अभिरुद्गता	रे़ग़म़प़ध़नि़सा	सानि़ध़प़म़ग़रे	सारेगमपधनि	काफी

उल्लिखित मूर्च्छनाओं को देखने से यही लगेगा कि एकमात्र सकाकलीक मूर्च्छनाओं को छोड़कर अन्य सब मूर्च्छना का अधिकांश भाग वर्तमान काल में प्रचलित थाट के अनुरूप है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीतरत्नाकरोक्त शुद्ध स्वरसप्तक की रजनी अथवा विषाद की मूर्च्छना ही वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध थाट अथवा बिलावल थाट है। दूसरी ओर रत्नाकरोक्त सान्तर काकलीक षड्ज मूर्च्छना ही वर्तमान का बिलावल थाट है। इन दो प्रकारों में ही रत्नाकर के साथ वर्तमान के शुद्ध सप्तक का सामंजस्य स्थापित किया जा सकता है; अतः आज प्रचलित शास्त्रीय एवं भ्रामक स्वर-श्रुति-विन्यास का तर्क सम्पूर्ण रूप से खण्डित हुआ। (देखिए श्रुति)

मेट्रोनम

यूरोपीय मात्रा-परिमापक वाद्य-यन्त्र। १७वीं शताब्दी में आविष्कृत, किन्तु वर्तमान काल में प्रचलित इसी वाद्य का यह रूप १९वीं शताब्दी के प्रारम्भ में निर्मित हुआ। मेट्रोनम में घड़ी के पेण्डुलम के समान एक काँटा रहता है जो प्रति मात्रा के आस-पास झूलता रहता है और इस झूलने से मात्राएँ ध्वनित होती रहती हैं। आधुनिक मेट्रोनम पर मात्रा की ध्वनि के अलावा एक घण्टी भी बजती है और इच्छानुसार मात्रा के बाद एक-एक करके घण्टी की ध्वनि निरूपित की जा सकती है। त्रिताल में प्रत्येक तीन मात्रा के स्वाभाविक ध्वनि के बाद एक-एक घण्टी की ध्वनि निकलती रहती हैं। १ से ६ मात्रा के बाद एक घण्टी-ध्वनि बजाने की व्यवस्था है। मात्रा की लय का निरूपण करने की व्यवस्था भी है। प्रति मिनट ४० ध्वनियों से २०८ ध्वनियों तक का नियन्त्रण किया जा सकता है। भारतीय संगीत के विद्यार्थियों को लय-ज्ञान प्राप्त करने के उद्देश्य से मेट्रोनम अत्यन्त सुविधाजनक है।

मेल

(देखिए थाट)।

मेलकर्ता

आश्रय राग। (देखिए थाट)

मोड़ेदार

तबले पर मोड़ेदार टुकड़ा या गत बजती है। उदाहरण—

+				३				०
क्रान्	केड़ेनग	तगतिर	किटतक	धिनधा	किटताग	तागतिर	किटताग	धिनतिर

			१				+
किटताग	तागतिट	क्रान्	तिरकिट	तागधिर	किटताग	क्रान	धा

मोहरा

वाद्य अथवा कण्ठ-संगीत के आलाप में प्रत्येक तान विस्तार अथवा अन्यान्य अंग का विरति-(ठहरना) सूचक विशिष्ट स्वर-विन्यास। वाद्य-संगीत का मोहरा।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

विलम्बित लय—सा — — सा————— सानि़ सानि़ रे— सा—
डा रा रा डा रा रा रा रा रा डा डा डा रा डा रा

मध्यलय—सा— — सा— — सानि़ सानि़ रे — सा—
डा रा रा डा रा रा डा डा डा रा डा रा

द्रुतलय—सा— सा— सानि़ सानि़ रे सा—
डा रा डा रा डा डा डा डा रा

'रा' बोल चिकारी पर बजेगा।

कण्ठ संगीत का मोहरा—

विलम्बित लय—सा सा सा सा सा सा सा सा सानि़ सानि़ रे सा
ता ना ना ता ना ना ना ना ता ना नु म

मध्य लय—सा सा सा सा सा सा सानि़ सानि़ रे सा
ता ना ना ता ना ना ता ना नु म

द्रुतलय— सा सा सा सा नि़ नि़ रे सा
ता ना ना ना ता ना नु म

मृदु

क्षीण। स्वरसप्तक में कोमल स्वरों को मृदु कहा जाता है, जैसे मृदु मध्यम अर्थात् शुद्ध मध्यम। मृदु ऋषभ अर्थात् कोमल ऋषभ। अन्य शास्त्र के अनुसार मृदु पंचम का अर्थ तीव्र मध्यम है। मृदु शब्द तीव्र शब्द का विपरीत अर्थ प्रकट करता है।

यति

जिस प्रकार छन्दोबद्ध श्लोक में यति होती है, उसी प्रकार संगीत में यति होती है; जिसका अर्थ है क्षणिक विश्राम। राग-रागिनी में किसी भी स्वर का प्राधान्य दिखलाने के लिए इसका व्यवहार होता है।

रक्ति

माधुर्य। साधारणतया रागरक्ति शब्द ही व्यवहृत होता है।

रंजकता

प्रीतिकर—साधारणतया राग के अर्थ में ही प्रयोज्य।

रजनी

(देखिए मूर्च्छना)।

रम्यगीति

राग-नियम-रहित रमणीय गीत।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रस

संगीतरत्नाकर में 'रस' के सम्बन्ध में लिखा है कि "आस्वादन नामक स्व-संवेद्य-सुख-स्वरूप संवित् (ज्ञान) को रस कहते हैं।" सरल अर्थ के रूप में कहा जा सकता है कि जिस बाह्य वस्तु अथवा गुण के आस्वादन में देह अथवा चित्त की विकृति (भावान्तर) होती है, उसे ही रस कहा जाता है। रस ९ प्रकार के हैं। कुछ लोग ८ प्रकार और कुछ लोग १० प्रकार के भी बताते हैं। कुछ लोग और तीन रस स्वीकार करते हैं।

(१) शृंगार या आदि रस, (२) हास्य रस, (३) करुण रस, (४) रौद्र रस, (५), वीर रस, (६) भयानक रस, (७) वीभत्स रस, (८) अद्भुत रस, (९) शान्त रस।

जो लोग आठ रस स्वीकार करते हैं वे शान्त रस को चित्त और इन्द्रियों की क्रिया का उपशम (विकृति) और चित्त की स्वाभाविक अवस्था मानते हैं। जो लोग १० रसों के पक्षपाती हैं, वे वात्सल्य को भी रस के अन्तर्गत लेते हैं। कुछ लोग भक्ति, स्नेह और लौल्य (लोलुपता) इन तीन रसों को भी स्वीकार करते हैं। यहाँ रस और उसके आश्रित भाव आदि का विवरण दिया जा रहा है। सृष्टि का कारण मानकर शृंगार रस को आदि रस कहा गया है—

रस	स्थायीभाव	संचारी भाव	अनुभाव	विभाव
१. शृंगार	रति या-अनुराग	चिन्ता, औत्सुक्य, ग्लानि, श्रम इत्यादि	कटाक्ष, भुजान्दोलन, ओष्ठदंशन इत्यादि	मधुऋतु, पुष्पोद्यान, नृत्यगीत, चन्दन, चित्रदर्शन इत्यादि
२. हास्य	हास		नेत्र, कपोल अथवा होंठ का कम्पन; दृष्टि - निमीलन, दृष्टि-कुंचन, पार्श्व-पीड़न, इत्यादि	निर्लज्जता, दूसरों का अनुकरण, विषय में अरुचि, असंगत वाक्य, कपटता इत्यादि
३. करुण	शोक	ग्लानि, श्रम, भय, मोह, विषाद, चिन्ता, औत्सुक्य, दीनता, उन्मत्तता, स्वर-भंग, अपस्मार (मृगीरोग) इत्यादि	अश्रुपात, परिवेदना, स्तम्भ, विवर्णता, श्वास, उच्छ्वास, देहपात, मस्तक अथवा वक्ष पर कराघात इत्यादि	इष्ट या बन्धु स्त्री या पुत्र वियोग, विपदा, अनर्थ, देशान्तरित होना इत्यादि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रस	स्थायीभाव	संचारी भाव	अनुभाव	विभाव
४. रौद्र	क्रोध	उत्साह, आवेग, उग्रता, चपलता, रोमांच इत्यादि	भृकुटि, रक्तनेत्र, दाँत-होंठ पीसना, हाथ मलना आदि, प्रताड़ना, मर्दन, शस्त्रपात, प्रहार, रक्तक्षारण आदि	हिंस्रस्वभाव सम्पन्न जीव, मिथ्या वाक्य, क्रोध, परदारा-भिगमन, आचार-निन्दा, इत्यादि
५. वीर	उत्साह	रोमांच, उग्रता, आवेग इत्यादि	दान आदि, त्याग, भावगंभीर वाक्य भाषण इत्यादि	नीति, विनय, मिलन, कीर्ति, आक्रमण-सामर्थ्य, दुर्घर्षता,
६. भयानक	भय	दैन्य, आवेग, चांचल्य, शंका, मोह, त्रास, अपस्मार, मृत्यु इत्यादि	नयन, हाथ, चरण का स्तम्भन एवं कम्पन, रोमांच, होंठ और तालु-जिह्वा का सूखना, स्वरभंग, दुश्चितादि	भीषणाकृति व्यक्ति, या जन्तु-दर्शन, विकृत ध्वनि-श्रवण, त्रास, बन्धुविनाश-वार्ता-श्रवण आदि
७. बीभत्स	घृणा	मोह, आवेग, अपस्मार, व्याधि, मृत्यु इत्यादि	गात्र-कम्पन, नासा होंठ एवं चिबुक-कुंचन, थूकना, विश्रृंखल पदक्षेप इत्यादि	अप्रियवस्तु, निषिद्ध वस्तु, अति तृप्ति-हेतु, अरुचिकर वस्तु, उद्वेगदायक वस्तु इत्यादि
८. अद्भुत	विस्मय	स्तम्भन, स्वेद, रोमांच, आवेग, सम्भ्रम इत्यादि	नयन - विस्तार, निर्निमेष दृष्टि, पुलकोद्गम, साधु-वाद, आनन्द कोलाहल, गद्गद् वचन इत्यादि	दुर्लभ वस्तु-प्राप्ति, आकाशचारियों का दर्शन, इन्द्र-जाल-दर्शन, अलौकिक प्रासाद आदि का दर्शन इत्यादि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रस	स्थायीभाव	संचारी भाव	अनुभाव	विभाव
९. शान्त	तत्त्व ज्ञान-जनित वैराग्य	परमानन्द से उद्भूत उन्मत्तता, हर्ष, तत्त्वज्ञान, स्मृति इत्यादि	तत्त्वज्ञानविषयक आलाप, दृष्टि-स्थिरता, मोक्षशास्त्र का अर्थ-चिन्तन, ब्रह्मविद्या का उपदेश इत्यादि	सांसारिकभीरुता, विषयदोष - दर्शन, साधु-संग, आध्यात्मिक-आलोचना, तीर्थ-भ्रमण इत्यादि

संगीतरत्नाकर ग्रन्थ में उल्लिखित विषय पर विस्तृत व्याख्या की गयी है। (देखिए भाव)

राग

संगीतरत्नाकर में राग शब्द का योगार्थ दिया गया है—

करणवाच्य में रंज् + घञ् स्वर एवं वर्ण-विशिष्ट। जिस ध्वनि के द्वारा लोगों का चित्त अनुरक्त होता है उसे राग कहते हैं।

कर्तृवाच्य में रंज् + घञ् स्वर-वर्ण-विशिष्ट। जो ध्वनि-विशेष लोगों के चित्त को अनुरक्त करती है उसे राग कहते हैं।

फिर भी उक्त संज्ञार्थ में यूरोपीय 'हार्मनी'-प्रधान संगीत भी प्रकट होता है, क्योंकि 'हार्मनी' प्रकाशक-कार्ड भी स्वर-वर्ण-विशिष्ट ध्वनि है और यह लोगों के चित्त को अनुरक्त भी करती है। इसीलिए 'हार्मनी'-प्रधान संगीत से राग-संगीत की किसी प्रकार की पृथकता इस व्याख्या से प्रकट नहीं होती। अतः सम्भवतः इस प्रकार की व्याख्या से यह पृथकता प्रकट होगी।

विशेष नियमाबद्ध, क्रम-प्रधान जो स्वर-विन्यास लोगों के चित्त को अनुरक्त करता है, उसी स्वर-विन्यास को राग कहते हैं। 'क्रम-प्रधान' स्वर-विन्यास, समध्वनि हार्मनी से पृथक् है। हार्मनी की समध्वनि मेजर कॅर्ड सा प ग यदि समध्वनि न होकर क्रमानुसार ध्वनित हो तो वह शंकरा राग के एक पद-विन्यास के रूप में जाना जायेगा। हार्मनी और मेलॅडी (अथवा राग-संगीत) दोनों में यही पृथकता है। राग-संगीत भारत की अपनी चीज़ है, वर्तमान काल में संसार में कहीं भी ऐसा नहीं है। शुद्ध एवं विकृत स्वरों के आरोहण, अवरोहण, व्यवहृत स्वर-संख्या और व्यवहृत स्वरों के आपेक्षिक क्रम-भेद से विभिन्न प्रकार के रागों की सृष्टि हुई है। स्वर-क्रम ही राग का सर्वप्रथम उपादान है।

थाट का अर्थ किसी राग में व्यवहृत स्वरसप्तक का क्रमानुयायी आरोहण मात्र है। इसमें क्रम का कोई प्रश्न नहीं और अवरोहण भी नहीं है। प्रचलित १० थाट सर्वदा ही सम्पूर्ण सप्तस्वर-विशिष्ट रहते हैं।

एक थाट के स्वरसप्तक के बीच एक अथवा दो स्वर वर्ज्य कर एवं स्वर का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

स्वाभाविक क्रम उल्लंघन कर कई प्रकार के रागों की सृष्टि हुई है, इसलिए एक-एक थाट के भीतर कई प्रकार के राग रहते हैं। राग में व्यवहृत स्वरसप्तक के एक अथवा दो स्वर वर्ज्य करके भी राग बनाये जाते हैं, एवं सप्तक के स्वाभाविक क्रम में भी जिस प्रकार एक राग बना है, इसी प्रकार स्वरों के विचित्र क्रम में भी रागों की सृष्टि हुई है। यही थाट और राग का पार्थक्य है।

मोटे तौर पर कहा जाये—

शुद्ध और विकृत सात स्वरों का स्वाभाविक क्रम ही थाट है। शुद्ध और विकृत सात, छह, अथवा पांच स्वरों का विशिष्ट क्रमानुसार आरोहण-अवरोहण राग है। उदाहरण स्वरूप—

थाट—सा रे ग॒ म प ध नि॒ सां

राग—आरोहण—नि॒ स ग॒ म प नि॒ सां

अवरोहण—नि॒ ध प म ग॒ रे सा

काफी थाट एवं उसी थाट के अन्तर्गत भीमपलासी का आरोहण-अवरोहण दिया गया। इसमें राग के आरोहण में ऋषभ और धैवत वर्ज्य है और अवरोहण में सप्त-स्वर-विशिष्ट है।

वर्तमान काल में भारत में राग-रागिनी के आधार पर ही शास्त्रीय संगीत प्रचलित है। प्राचीन काल में जाति के आधार पर ही भारतीय शास्त्रीय संगीत प्रचलित था। परवर्ती काल में छह रागों, इसकी तीस अथवा छत्तीस रागिनियों, पुत्रों एवं पुत्र-वधुओं का उल्लेख दिखाई देता है; किन्तु इस आविष्कार में कोई युक्ति-संगत बात दिखाई नहीं देती (देखिए मत)।

साधारणतया तीन जाति के राग हैं—(१) सम्पूर्ण (२) षाड़व (३) औड़व।

आरोहण-अवरोहण के क्रमानुसार इनके मिश्रण से ९ जातियों की राग-रागिनियाँ बन सकती हैं (देखिए जाति)। इसके अतिरिक्त एक अन्य प्रकार से भी जाति-विभाग किया जा सकता है। जैसे—

(१) शुद्ध श्रेणी—शुद्ध राग।

(२) सालंकार श्रेणी या छायालग श्रेणी—जिस राग में अन्य किसी राग की छाया रहती है अर्थात् जो दो रागों के मिश्रण से उद्भूत है।

(३) संकीर्ण श्रेणी—जिस राग में शुद्ध और छायालग राग अर्थात् दो से अधिक रागों का मिश्रण हुआ है।

ऋतुराग नामक एक और भी विभाग है (देखिए ऋतु)।

पण्डित भातखण्डे ने रागों का और एक प्रकार से विभाजन किया है; जैसे—

(१) दिवागेय राग

(२) संध्यागेय या उषागेय राग

(३) रात्रिगेय राग

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पण्डित जी ने प्रचलित हिन्दुस्तानी संगीत की विवेचना कर राग के सम्बन्ध में निम्नलिखित नियम बनाये हैं—

(१) राग तीन प्रकार के हैं—सम्पूर्ण, षाड़व एवं ओड़व।

(२) राग के पदवाच्य होने पर कम से क़म पाँच स्वरों का व्यवहार होगा। अपवाद भी है, जैसे—चार स्वर का मालश्री।

(३) किसी भी राग में मध्यम और पंचम एक साथ वर्जित नहीं होंगे।

(४) साधारणतया राग में एक ही स्वर एक साथ शुद्ध और विकृत रूप में व्यवहार नहीं होगा। फिर भी इसका भी व्यतिक्रम (अपवाद) है—जैसे ललित राग में शुद्ध और तीव्र म।

(५) उत्तर भारत में विलावल थाट ही शुद्ध थाट के रूप में माना जाता है।

(६) साधारणतया हिन्दुस्तानी पद्धति में राग को तीन प्रमुख भागों में विभाजित किया गया है—

(क) शुद्ध रे और शुद्ध ध-युक्त राग

(ख) कोमल रे और कोमल ध-युक्त राग

(ग) कोमल ग और कोमल नि-युक्त राग

(७) प्रत्येक हिन्दुस्तानी राग में वादी (अंश) स्वर रहेगा और उसके व्यवहार की विशिष्टता रहेगी।

(८) वादी स्वर की अवस्थिति के अनुसार राग को पूर्वांग अथवा उत्तरांग राग कहा जायेगा।

(९) राग-रागिनी का समय-निरूपण मनस्तत्त्वगत आधार पर ही निर्धारित किया गया है, ऐसा अनुमान है।

(१०) राग-रागिनी के समय-निरूपण में तीव्र मध्यम स्वर का प्राधान्य बहुत अधिक है।

(११) सूर्योदय और सूर्यास्त के समय गेय रागों को सन्धिप्रकाश-राग कहा जाता है और साधारणतया ये राग कोमल रे और कोमल ध-विशिष्ट राग-श्रेणी में ही आते हैं।

(१२) साधारणतया कोमल ग और नि-युक्त राग दिन के द्विप्रहर तथा रात के 'द्विप्रहर' के समय गाये जाते हैं।

(१३) शुद्ध रे ध ग और नि- युक्त राग साधारणतः सन्धिप्रकाश के तत्काल बाद गाये जाते हैं।

(१४) सायंगेय राग का अंश अथवा वादी स्वर के परिवर्तन से सहज ही प्रातः-गेय राग के रूप में परिवर्तित किया जा सकता है। वादी स्वर की अवस्थिति पूर्वांग अथवा उत्तरांग में है।

(१५) भारतीय संगीतज्ञ अपने-अपने कौशल से राग में विवादी स्वर का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

प्रयोग भी करते हैं।

(१६) पूर्वांग समस्त राग आरोहण में और उत्तरांग राग अवरोहण में अपनी-अपनी शक्ति उत्तम रूप में प्रकट करते हैं।

(१७) सन्धिप्रकाश राग के ठीक पहले गेय रागों में सा म और प स्वर प्रलम्बित होते हैं, और ये स्वर ही वादी अथवा अंश-स्वर रूप में व्यवहृत होते हैं।

(१८) उत्तर भारतीय संगीत में राग-रागिनियों का मिश्रण प्रचलित है, किन्तु दक्षिण भारत में यह मिश्रण असम्भव है।

राग के परिचायक कुछ लक्षण ध्यान देने योग्य हैं, जैसे—

१. नाम
२. आरोहण-अवरोहण
३. थाट
४. लय : विलम्बित, मध्य एवं द्रुत गति विशिष्ट
५. पूर्वांग व उत्तरांग
६. अंश-स्वर : वादी इत्यादि
७. ग्रहादि : ग्रह, न्यास इत्यादि
८. स्थान : मन्द्र मध्य एवं तार स्थान का प्राधान्य
९. जाति : सम्पूर्ण, षाड़व, औड़व
१०. श्रेणी : शुद्ध, छायालग एवं संकीर्ण
११. चलन : शुद्ध एवं सरल अथवा वक्र
१२. काल : ऋतु एवं समय
१३. पकड़ : प्रधान स्वर-विन्यास
१४. गोष्ठी : किस श्रेणी का राग है

श्रेणी के सम्बन्ध में ध्यातव्य है कि एक ही थाट के राग समश्रेणीत्र नहीं भी हो सकते हैं। जैसे तोड़ी एवं मुलतानी एक ही थाट के होते हुए भी भिन्न गोष्ठी के राग हैं। इसी प्रकार भैरवी और मालकोस एक ही थाट के होते हुए भी पृथक् गोष्ठी के राग हैं। (देखिए प्रकार भेद)।

निम्नलिखित राग मौलिक रागों के रूप में निर्धारित हैं—

१. कानड़ा	६. नट	११. मालकोस	१६. शुद्ध कल्याण
२. काफी	७. वृन्दावनीसारंग	१२. मालश्री	१७. शुद्ध मल्हार
३. कामोद	८. बिलावल	१३. मेघ	१८. श्री
४. खमाज	९. विहाग	१४. ललित	१९. सिन्धु
५. गौड़ सारंग	१०. भैरव	१५. शंकरा	२०. हिन्दोल

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

राग-रागिनियों का समय सेनिया घराने में निम्नलिखित प्रकार से उल्लिखित है—

४.००–५.००—प्रातः वसन्त, परज, सोहिनी, ललित, पंचम, भटियार, विभास भाकार इत्यादि।

५.००–७.००—मेघरंजिनी, विभास, जोगिया, कलिंगड़ा, प्रभात रामकली, गुणकली, भैरव इत्यादि।

७.००–१०.००—हिन्दोल, मालश्री, गौड़सारंग इत्यादि।

१०.००–११.३०—भैरवी, असावरी, तोड़ी, जौनपुरी, देशी, खट इत्यादि।

११.३०–१.००—सूहा, सुघराई, देवशाख, सारंग इत्यादि।

१.०९-४.००—हंसकिंकणी, पटमंजरी, प्रदीपकी, धानी, भीमपलासी, धनाश्री, पीलू, मुलतानी, आदि।

४.००–५.३०—पुरबी, पुरिया, धनाश्री, जयत्श्री, रेवा, श्री, त्रिवेणी, टंक, मालवी, गौरी आदि।

५.३०–७.००—पुरिया, मारवा, जयत्, मालीगौरा, राजगिरि इत्यादि।

७.००–१०.००—यमन, भूपाली, शुद्धकल्याण, जयत् कल्याण, चन्द्रकान्त, हमीर, कामोद, श्याम, छायानट, बिहाग, हेमकल्याण, नट, मलुहा, शंकरा, दुर्गा, माण्ड, पहाड़ी इत्यादि।

१०.००–११.३०—खमाज, झिझोटी, तिलंग, खम्वावती, दुर्गा रागेश्री, गारा, सुरठ, देश, तिलककामोद, जयजयन्ती इत्यादि।

११.३०–१.००—काफी, सैंधवी, सिन्दूरा, बागेश्री, बहार, सहाना, मेघ, मल्हार इत्यादि।

१.००–४.००—दरबारी कान्हड़ा, अड़ाणा, नायकी कान्हड़ा, कौशिकी कान्हड़ा, मालकोस, इत्यादि।

इसके अलावा कई ग्रन्थों में कई प्रकार का समय-निर्देश दिखाई देता है, किन्तु पूर्वोक्त व्यवस्था ही उस्तादों के बीच सुप्रतिष्ठित है।

रागचित्र

राग-रागिनी का चित्ररूप और उसके वर्णन को सम्पूर्ण रूप से ही कवि-कल्पना माना जाता है फिर भी इस विषय में गवेषणा होनी चाहिए।

रागिनी

रागिनी का निर्देश किस प्रकार हुआ, इसका ठीक विवरण नहीं मिलता। कुछ लोग कहते हैं कि ६ ऋतुओं के अनुसार ६ रागों की रचना की गयी, एवं बाक़ी सभी रागिनी की श्रेणी में आते हैं। कुछ लोग कहते हैं कि राग की धीमी गति और उसका गाम्भीर्य तथा रागिनी की चंचल गति और चपलतायुक्त माधुर्य ही दोनों की पृथकता है। अनुमान किया जाता है कि पुंलिंग और स्त्रीलिंग नामकरण से ही राग-रागिनी का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

पार्थक्य बताया गया है, फिर भी तोड़ी और गुर्जरी को संगीतरत्नाकर में राग नाम से ही लिखा गया है। रागिनी नामकरण परवर्ती काल में ही रखा गया होगा। यह गवेषणा का विषय है।

रज़ाखानी

तराना का अनुकरण कर सितार आदि वाद्यों पर बजने योग्य गत को रज़ाखानी गत कहा जाता है। कई लोग सोचते हैं कि मसीत खाँ के शिष्य ग़ुलाम रज़ा ने इस वादन-शैली की सृष्टि की और उसी के अनुसार इसका नाम रज़ाखानी हुआ। किन्तु कई लोगों के मतानुसार मसीत खाँ ने स्वयं अपने प्रिय शिष्य के लिए इस वादन-शैली की सृष्टि की। मसीतखानी बाजन अपने वंश के लिए रखकर, अपने प्रिय शिष्य के सन्तोष के लिए उनके नामानुसार इस बाजन की रचना कर उन्हें शिक्षा प्रदान की। इस बाजन को पूर्वी बाजन कहा जाता है, क्योंकि ग़ुलाम रज़ा के वंशज और शिष्य दिल्लीसे पूर्वांचल में आकर वास करते थे। मसीतखानी बाजन जयपुर के सेनिया घराने के लोगों को प्राप्त हुआ था और उस बाजन को पछावो अथवा पश्चिमी बाजन कहा जाता है।

मसीतखानी बाजन में जिस प्रकार सरल बोलों का व्यवहार होता है, रज़ाखानी बाजन में युक्त बोलों का प्राधान्य दिखाई देता है और यह विलम्बित लय में नहीं होते। स्वाभाविक रूप से आजकल मसीतखानी और रज़ाखानी दोनों ही बाजन एक दूसरे के पूरक हैं; मसीतखानी गत बजाने के बाद ही रज़ाखानी गत बजाने का नियम है, जिस प्रकार विलम्बित लय में ख्याल गाने के बाद ही द्रुतलय में तराना गाने की रीति सुप्रचलित है। मसीतखानी गत में बोलों का कोई विशेष वैशिष्ट्य प्रकट नहीं होता, रज़ाखानी गत में इस विशिष्टता का प्रदर्शन किया जा सकता है।

रज़ाखानी बाजन के बोलों के साथ तराना का सामंजस्य प्रदर्शित होता है, इस कारण 'सरगम' न देकर तराना की वाणी और गत के बोल मात्र दिये गये हैं। स्थायी—

१ | | | | + | | | | ३ | | | | ० | | | | १ |
— ता — ना दी — — — म् ता — ना दी — — — म्
— डा र डा डा — — — र डा र डा डा — — — र

| | | + | | | | ३ |
ता — ना तु — — — म्
डा र डा डा — — — र

| | | | | | | १ | | |
ता — ना देर देर देर देर देर देर तुम् देर
डार डा डेरे डेरे डेरे डेरे डेरे डेरे डा डेरे

+ | | | | ३ | | | | ० | | | | १ | | | | |
त्रे दा — रे ता ना दे — र ना दे — र ना दे — र ना ता
द्रे डा र डा डा रा डा — र डा डा — र डा डा — र डा र

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

यह यमन राग में रचित एक प्रसिद्ध तराना की वाणी एवं प्रसिद्ध गत के बोल हैं।

रज़ाखानी गत बजाने के बाद, इस गत में बोल लेकर नाना प्रकार से बाँट की जाती है और बाद में टुकड़ा बजाया जाता है। बाँट अथवा टुकड़े का मुख्य वैशिष्ट्य ही संयुक्त बोलों का व्यवहार है, यद्यपि वर्तमान काल में रजाखानी गत में सरल बोलों का प्रचलन अधिक दिखाई देता है। इमदाद खाँ ने रज़ाखानी गत में भी आलाप के कुछ अंग—'झारा' नामक एक अंग और झाला का वैचित्र्यपूर्ण व्यवहार को जोड़कर प्राचीन रज़ाखानी शैली को पूर्णतया नया रूप प्रदान किया।

रेला

रेला शब्द का अर्थ है 'तेज वृष्टि'। तवला पर जो बोल अति द्रुतलय में और अति सरल गति में वजते हैं, उसे ही रेला कहा जाता है। रेले में खुला और वन्द दोनों प्रकार की रीति प्रयोज्य है। जैसे—

```
        + |        |      |       |
खुला—धा—तेर घेड़ेनग धा—तिर घेड़ेनग
          ३ |      |    |   |
          धा—तेर घेड़ेनग तुन्ना किड़नक
          |        |      |       |
वन्द—ता—तेर किड़नक ता—तेर किड़नक
         १ |       |     |   |
          धा—तिर घिड़नक तुन्ना घिड़नक
```

रेले में 'धिड़नक' 'धिरधिर किटतक' आदि बोल बजाये जाते हैं।

लग्गी

टुकड़ा, क़ायदा, गत इत्यादि का एक अंश लेकर द्रुतलय में उसका विस्तार करने को लग्गी कहा जाता है। जैसे—

```
|            |          |           |
धा-तिट किटताक् नाधि-न्ना ता-तिट किटताक नाधि-न्ना
|          |       |       |
तिरकिट ताधि-न्ना धा तिरकिट ताकि-न्ना ता
|       |        |       |
धेनेधागि नधातिरकिट केनेताकि नेतातिरकिट
```

लघु संगीत

रम्यगीति, ग़ज़ल, भजन, आधुनिक इत्यादि गान तथा थिएटर में व्यवहृत कंसर्ट, तबला-लहरा के साथ वादन-उपयोगी 'सरगम', जिसे लहरा कहा जाता है। ये सब लघु संगीत की श्रेणी में आते हैं।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

लचावठुमरी

(देखिए ठुमरी)।

लड़गुथाव

(देखिए आलाप)।

लड़लपेट

(देखिए आलाप)।

लड़ी

(देखिए आलाप)।

लय

मात्रा-काल निरूपक ताल या आघात की मध्यवर्ती विश्रान्ति को लय कहा जाता है। संगीतरत्नाकर के टीकाकारों का कथन है कि एक क्रिया के (आघात के) ठीक पश्चात् अविराम रूप से यदि क्रियान्तर (अन्य आघात) आरम्भ हो, तो वहाँ विच्छेद अथवा विश्रांति नहीं है, इसीलिए वहाँ लय भी नहीं है। इस लक्षण के अनुसार यही प्रतीत होगा कि दोमात्रा का मध्यवर्ती 'काल' ही लय है।

दो मात्राओं की मध्यवर्ती विश्रांति क्षणिक होने के कारण आधात द्रुततर होंगे—इसे द्रुतलय कहा जाता है। इसकी विश्रांति दुगुनी होने पर उसे मध्य और चौगुनी होने पर उसे विलम्बित लय कहा जाता है। विलम्बित का अर्थ है प्रलम्बित।

यहाँ यह बात उल्लेखनीय है कि मध्य लय को ही प्रधान मानकर उससे विलम्बित एवं द्रुत दोनों प्रकार के लय का क्रम ठीक ढंग से प्रदर्शित हो सकता है। मात्रालक्षण (देखिए मात्रा) में कहा गया है कि एक निमेष-परिमाण-काल, अथवा मतान्तर से पाँच लघु वर्ण उच्चारण करने में जितने समय की आवश्यकता है, वह परिमित समय ही मात्रा है। इस लक्षण के अनुसार मात्रा का जो परिमाण मिला उसे ही मध्य लय कहा जा सकता है। उसी काल को ही आदर्श स्वरूप मान लेने के पक्ष में तर्क है। उस काल के द्विगुन लय को द्रुतलय और उसी काल की आधी लय को विलम्बित लय कहा जा सकता है।

आदर्श लय परिमापक और कोई भी सुनिर्दिष्ट नियम नहीं है।

मात्रा लक्षण में कहा गया है कि उपर्युक्त नियम के अनुसार मात्रा द्विगुणित करने पर गुरु मात्रा और तीन गुणित करने पर प्लुत मात्रा कहा जाता है।

इससे यह प्रकट होता है कि एक वस्तु के दो प्रकार के विभाग किये गये हैं— लघु, गुरु और प्लुत। तथा द्रुत, मध्य और विलम्बित।

आधुनिक ग्रन्थों में सात प्रकार के भेद बताये गये हैं—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१) विलम्बित, (२) मध्य या बराबर, (३) आड़ी, (४) कुआड़ी, (५) पेड़ाड़, (६) बड़ार, (७) शुलुफ।

इन शब्दों की व्याख्या यथास्थान पर की गयी है। उस्ताद दुर्गालाला महाशय के ग्रन्थ 'तबला-शिक्षा' में पूर्वोक्त सात लय-भेद लिखे गये हैं। यह स्पष्ट है कि इन सात प्रकार के भेदों में द्रुतलय का उल्लेख नहीं है। शुलुफ का उल्लेख है, वह है अति द्रुतलय।

अन्य प्रकार से लय को तीन भागों में विभाजित करने की पद्धति है।

(१) सारक्ता—इसमें बोल का प्रथम भाग विलम्बित, मध्य भाग द्रुत और अन्त्य भाग विलम्बित है।

(२) मृदंगा—बोल का प्रथम भाग द्रुत, मध्य भाग विलम्बित एवं अन्त्य भाग द्रुत है।

(३) गोपुच्छ—बोल का प्रथम भाग मध्य, मध्य भाग विलम्बित और अन्त्य भाग द्रुत है।

कण्ठ अथवा वाद्य-संगीत में जिस किसी भी लय का काम करते हुए किसी भी आनद्ध वाद्य द्वारा बराबर या स्वाभाविक लय-समन्वित संगत की जाती है, उसका एक मात्र उद्देश्य गायक अथवा वादक के सामने लय का एक आदर्श उपस्थित करना है—गायक अथवा वादक लय के इसी आदर्श का अनुसरण कर छन्द और लय का काम करता रहता है। आनद्ध वाद्य से निकली लय के परिप्रेक्ष्य में गायक अथवा वादक के लय-ज्ञान का आनन्द श्रोतागण उठाते रहते हैं। इसलिए यह सहज ही प्रकट होता है कि किसी भी लय का काम करने के लिए स्वाभाविक लय का आदर्श अपरिहार्य है।

जो लोग मुख्यतः आनद्ध वाद्य पर लय का काम करते हैं, उनके सामने तत या सुषिर वाद्य की सहायता से आदर्श लय प्रदर्शित होती है। इस प्रकार के वादन को लहरा कहा जाता है, यद्यपि शब्दार्थ के साथ इस वादन-प्रणाली का कोई सादृश्य नहीं है। (देखिए लहरा)

विलम्बित, मध्य एवं द्रुत तीन प्रकार के लय के उदाहरण दिये जा रहे हैं।—

संगत वाद्य (लय के आदर्श के लिए)—

	|	|	|	|	|	|	|	|
बराबर या मध्य—	घा	गे	ना	ति	न	क	धि	न

मुख्य वाद्य सितार के बोल—

	|	|	|	|	|	|	|	|
बराबर या मध्य लय—	डा	रा	डा	रा	डा	रा	डा	रा

	|	|	|	|	|	|	|	|
यही विलम्बित लय में—	डा	—	रा	—	डा	—	रा	—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

| | | | | | | | |

यही द्रुत लय में—डारा डारा डारा डारा डारा डारा डारा डारा

| | | | | |

शुलुफ लय में—डाराडारा डाराडारा डाराडारा डाराडारा डाराडारा डाराडारा

|

डाराडारा

लयकारी

स्वाभाविक लय की अपेक्षा लय के नाना रूप वैचित्र्य प्रदर्शन को गायक अथवा वादक की लयकारी कहा जाता है। लय का सब प्रकार के वैचित्र्य (जैसे विलम्बित, मध्य, द्रुत, आड़ी, कुआड़ी, पेड़ार, बड़ार, शुलुफ, सम, विषम, अतीत, अनागत, एवं अनाघात) स्वाभाविक अर्थात् मध्य लय या बराबर लय के परिप्रेक्ष्य में प्रदर्शित होता है। लयकारी को आलंकारिक लय भी कहा जाता है।

गान्धर्व महाविद्यालय से प्रकाशित 'तबला-वादन' ग्रन्थ में लयकारी की पाँच जातियाँ स्वीकृत हैं—

(१) चतस्र, (२) तिस्र, (३) खण्ड, (४) मिश्र, (५) संकीर्ण।

कुछ लोगों ने दिव्य संकीर्ण नामक एक और जाति का उल्लेख किया है।

(१) चतस्र—मूल लय के सम विभाग में बजाने की लयकारी को चतस्र जाति कहते हैं। यहाँ लय के चतुर्मात्रिक विभाग को ही मुख्य या आदर्श माना गया है—जैसे त्रिताल।

(२) तिस्र—मूल चतुर्मात्रिक लय को आदर्श मानकर उसकी पौन मात्रा को एक-एक मात्रा लेकर काम करने पर तिस्र जाति की लयकारी होती है। इससे आड़ी लय ही प्रकट होती है।

(३) खण्ड—मूल चतुर्मात्रिक लय को आदर्श मानकर उसकी सवा (१।) को एक-एक मात्रा लेकर काम करने से खण्ड जाति की लयकारी होती है।

(४) मिश्र—मूल लय को आदर्श मानकर उसकी पौने दो मात्रा को एक-एक मात्रा मानकर काम करने से मिश्र जाति की लयकारी होती है।

(५) संकीर्ण—मूल लय को आदर्श मानकर उसकी सवा दो (२।) मात्रा को एक-एक मात्रा मानकर काम करने से संकीर्ण जाति की लयकारी होती है।

उल्लिखित पाँच शब्दों में प्रथम चार अन्य अर्थ में भी व्यवहृत होते हैं। जैसे—

(१) चतस्र—जिसमें चार मात्रा के विभाग रहते हैं—त्रिताल, कहरवा इत्यादि।

(२) तिस्र—जिसमें तीन मात्रा के विभाग रहते हैं—एकताल, दादरा आदि।

(३) मिश्र—जिसमें तीन एवं चार दोनों प्रकार के मात्रा विभाग रहते हैं—झूमरा, दीपचन्दी आदि।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(४) खण्ड—जिसमें ताल के विभाग असमान रहते हैं—झपताल, शून्यताल, धमार इत्यादि।

लयकारी में ताल के दस लक्षण स्वीकृत हैं—

(१) काल—अखण्ड समय का विचार

(२) मार्ग—रीति, चलन का ढंग

(३) क्रिया—सशब्द एवं निःशब्द

(४) अंश—अवयव, ताल का पद

(५) ग्रह—सम, विषम, अतीत, अनागत, अनाघात

(६) जाति—चतस्र, तिस्र, मिश्र, खण्ड, संकीर्ण, दिव्य संकीर्ण।

(७) कला—हस्तगति का सौन्दर्य

(८) लय—गतिवेग और विश्राम

(९) यति—लय की गति के नियम और विश्रान्ति-प्रवृत्ति—समा, स्रोतगता, गोपुच्छा, मृदंगा, पिपीलिका।

(१०) प्रस्तार—मात्रा और छन्द के नाना रूप विस्तार।

लहरा

लहरा शब्द का अर्थ है धारा। आनद्ध वाद्य का वादन ही मुख्य होने पर उसे लहरा कहा जाता है। साधारणतया आनद्ध वाद्य कण्ठ अथवा वाद्य-संगीत का अनुगामी है। लहरा-वादन में स्थिति इसके विपरीत होती है अर्थात् कण्ठ अथवा वाद्य-संगीत आनद्ध वाद्य का अनुगामी बन जाता है। कण्ठ एवं वाद्य-संगीत जब मुख्य होता है, तब भी आनद्ध वाद्य की सामयिक प्रधानता स्वीकार करने के लिए कण्ठ-संगीत अथवा वाद्य-संगीत में मुखड़ा (मुख) बार-बार गाया अथवा बजाया जाता है और आनद्ध वाद्य पर कई प्रकार का लय-वैचित्र्य का प्रदर्शन होता रहता है।

लहँरा-वादन का विशेष क्रम अथवा सिलसिला है। जैसे—(१) उठान, (२) ठेका, (३) फ़रासबन्दी, (४) पेशकार (५) क़ायदा, (६) गत, (७) टुकड़ा, (८) चक्रदार (९) रेला, (१०) लग्गी। इस क्रम अथवा सिलसिले के बीच शेषोक्त दो सिलसिला वादक की इच्छा पर निर्भर है—कोई बजाता है कोई नहीं भी बजाता। (इन शब्दों की व्याख्या यथास्थान देखिए)

लहरा की गत

आनद्ध वाद्य पर बजनेवाले लहरे के साथ संगतोपयोगी गत। इन गतों का प्रधान वैशिष्ट्य यह है कि इनमें सरल बोलों का व्यवहार होता है और प्रति मात्रा पर एक-एक स्वर और एक-एक बोल बजाया जाता है। जैसे—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

+ | | | | ३ | | | | ० | | | | १ | | | |

प — प ध म प ध — म प ध प म रे सा रे

डा — डा रा डा रा डा — डा रा डा रा डा रा डा रा

इसका और एक वैशिष्ट्य यह है कि इसमें माँझा एवं अन्तरा नहीं रहता, फिर भी कुछ लोग स्थायी के बीच में ही तार-स्वर-प्रयोग के अन्तरे का वैशिष्ट्य प्रदर्शित करने का यत्न करते हैं, जैसे—

+ | | | | ३ | | | | ० | | | | १ | | | |

प — प ध म रें सां ध म प ध प म रे सा रे

डा — डा रा डा रा डा रा डा रा डा रा डा रा डा रा

लागडाँट

जिस संगीत में श्रोताओं का चित्त अविराम डूबा रहता है, उसी संगीत में 'लागडाँट' नामक गुण है। प्राचीन ग्रन्थकारों ने उसे शुद्ध भाषा में 'लग्नदण्ड' कह कर निर्धारण किया है। प्रचलित भाषा में लागडाँट का अभाव रहने पर हम 'जमा नहीं' कहते हैं और लागडाँट उत्तम रहने पर 'खूब जमा' कहते हैं। 'जमा' शब्द के साथ 'लाग' शब्द का अर्थगत योग है।

रागपद का सुललित क्रम ही 'लागडाँट' का प्रधान उद्देश्य है। एक रागपद के ठीक बाद क्रमहीन एवं उसके प्रतिकूल पद का व्यवहार होने पर रागरूप की हानि होती है किन्तु उसके अनुकूल पद का व्यवहार होने पर श्रोताओं को आनन्द की अनुभूति होती है। इसीलिए यह समझा जाता है कि उसका 'लागडाँट' उत्तम हुआ। पूरा संगीत ही यदि इस प्रकार का हो तभी लागडाँट उत्तम होता है। क्रमहीन एवं प्रतिकूल पद का अर्थ कौतूहल पैदा करनेवाला अप्रत्याशित पद है। साहित्य में जो ग्रन्थ पाठक के मन को अविच्छिन्न भाव से आकृष्ट करते हैं, वे ही 'लागडाँट' नामक गुण से युक्त माने जा सकते हैं।

लास्य

(देखिए नृत्य मणिपुरी)।

वक्र

सरल का विपरीत। कूट तान के स्वरूप को भी वक्र कहा जाता है, यथा— 'सागमप' यह है सरल तान, 'सामगप' यह वक्र या कूट तान है। राग-रागिनी के बीच जिनमें वक्रानुयायी स्वर-सप्तक का व्यवहार न होकर अतिक्रमानुयायी व्यवहार हो तो, उन्हें वक्र राग-रागिनी कहा जाता है। सरल राग में कूट तान का व्यवहार होता है, किन्तु उसी राग का स्वरूप सरल स्वर-व्यवहार में ही प्रकट होता है। इसीलिए उस राग को सरल राग कहा जाता है। वक्र राग का रूप वक्र स्वर के व्यवहार में प्रकट

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

होता है इसलिए उसको वक्र राग कहा जाता है। जैसे—यमन सरल राग का रूप 'निरेगमंप' की तान की सहायता से प्रकट होता है किन्तु यमन में वक्र या कूटतानों का भी व्यवहार है जैसे—'गम निधप। वक्र राग में सरल स्वर व्यवहार से राग का रूप प्रकट नहीं होगा, जैसे—कामोद में 'सामरेप' वाले कूटतान के स्थान पर यदि 'सारेमप' शुद्ध तान का व्यव्रहार किया जाये तो कामोद का रूप प्रकट नहीं होगा। राग की पकड़ यदि कूटतान या वक्रतान सम्बन्धित हो तो उसे वक्र राग कहा जाता है। वक्र राग के अलावा वक्र स्वर का भी उल्लेख है, किन्तु उसे वक्र स्वर न कहकर सम्भवतः संचारी वर्णगत स्वर कहना शास्त्रसंगत होगा। इसका कारण यह है कि राग के बीच स्वरों का व्यवहार आरोही वर्ण में, अवरोही वर्ण में अथवा संचारी वर्ण में या आरोही-अवरोही मिश्रित वर्ण में होता है जैसे 'सारेगम' आरोही वर्ण में, 'मगरेसा' अवरोही वर्ण में हैं, 'गमरेसा' इसमें 'गम' आरोही वर्ण एवं 'मरेसा' अवरोही वर्ण हैं, अतः पद संचारी वर्ण में है। इस स्थान पर वक्र स्वर किसको कहा जायेगा ? साधारणतया गान्धार को ही वक्र स्वर कहा जाता है, किन्तु 'निधपम गमरेसा' इस पद में गान्धार को जिस प्रकार वक्र कहा जा सकता है, उसी प्रकार मध्यम को भी वक्र बोलने में दोष नहीं है। इसलिए किसी भी स्वर को वक्र कहना निरर्थक है, पद को वक्र कहा जा सकता है, जैसे 'गमरेसा' पद वक्र या संचारी पद है।

वज़न

शास्त्र में ऐसा उल्लेख है कि भारतीय संगीत के स्वर पशु-पक्षियों की ध्वनि से ग्रहण किये गये हैं, किन्तु इसका वैज्ञानिक प्रणाली से विश्लेषण नहीं किया गया है। व्यावहारिक क्षेत्र में पशु-पक्षियों की ध्वनि के साथ कोई सामंजस्य उपलब्ध नहीं होता, इसलिए भारतीय स्वरसप्तक के प्रथम स्वर षड्ज का कोई निर्दिष्ट वज़न नहीं, जिससे किसी ध्वनि को षड्ज कहकर ग्रहण किया जाये। पाश्चात्य संगीत में प्रत्येक स्वर का वज़न निर्दिष्ट किया गया है। पाश्चात्य शास्त्रकार के मतानुसार स्वर की कम्पन-संख्या द्वारा ही उसका वज़न निर्धारित किया जाता है। पाश्चात्य ग्रन्थों में षड्जादि सप्तक की प्रति सेकेण्ड कम्पन-संख्या (आन्दोलन-संख्या) इस प्रकार है—

सा : २४०; रे : २७०; ग : ३००; म : ३२०; प : ३६०; ध : ४००; नि : ४५०; सां : ४८०।

मध्य सप्तक के सा की आन्दोलन-संख्या २४० होने पर उसके तारसप्तक के सा की आन्दोलन-संख्या दुगुनी होगी, अर्थात् ४८०।

सा की आन्दोलन-संख्या लेकर पाश्चात्य संगीत में विभिन्न मतामत और व्यवहार दिखाई देते हैं।

उसके सप्तक के 'सा' के विभिन्न मत की आन्दोलन-संख्या दी गयी है—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वैज्ञानिक क्षेत्र—सा : ५१३.०

इंग्लैण्ड इत्यादि—सा : ५१७.३

फिल-हारमॉनिक—सा : ५२२.५

नवफिल-हारमॉनिक—सा : ५२८.०

रूस—सा : ५३५.०

सामरिक—सा : ५४०.०

हमारे देश में कई समूह-मण्डलियाँ और रिकार्डिंग-कम्पनियाँ ५४०.० आन्दोलन-संख्या को ही उनके षड्ज का वज़न मानती हैं। (देखिए श्रुति)

वर्ण

संगीत में 'वर्ण' शब्द के दो प्रकार से अर्थ ग्रहण किये गये हैं—प्रथम 'अक्षर' अर्थ में, दूसरा 'जाति' अर्थ में। 'सा रे ग म प ध नि' ये सात वर्ण हैं। जो स्वर को विस्तारित करते हैं, उन्हें वर्ण कहा जाता है। इस वर्ण के आश्रय से ही स्वर अथवा ध्वनि प्रकाशित होती है। वर्ण का यहाँ अर्थ है 'अक्षर'। भाषा में जिस तरह से वर्ण की सहायता से पद की सृष्टि होती है जैसे कमल, यह एक पद है, संगीत में भी कुछ वर्णों की सहायता से पद की सृष्टि होती है—जैसे—निरेग। भाषा में जिस प्रकार विशेष नियमानुयायी पद-रचना न होने पर वह निरर्थक होती है जैसे लकम, संगीत में भी उसी प्रकार विशेष नियमानुयायी पद-रचना न होने पर उसका राग में व्यवहार नहीं होता जैसे—'सा नि म ध'। (देखिए पद)

शास्त्र में स्थायी वर्ण, आरोही वर्ण, अवरोही वर्ण एवं संचारी वर्ण का व्यवहार है; स्थायी वर्ण, जैसे—सासासा, आरोही वर्ण, जैसे—सारेग, अवरोही वर्ण, जैसे—गरेसा, संचारी वर्ण, जैसे—सागरे।

शास्त्र का अर्थ नहीं समझने के कारण कई परवर्ती ग्रन्थकारों ने गीत के 'धातु' का वर्ण के रूप में वर्णन किया है। 'स्थायी' और 'संचारी' ये दोनों ही शब्द धातु में प्रयोज्य और वर्ण में भी प्रयोज्य हैं, इसीलिए इस भ्रम की सृष्टि हुई है। उन्होंने स्थायी, अन्तरा, संचारी और आभोग इन चारों भागों का 'वर्ण' के रूप में उल्लेख किया है। वस्तुतः वर्ण रचित अलंकार में ही स्थायी, आरोही, अवरोही और संचारी वर्ण शब्दों का प्रयोग होगा, गीत की कलियों में नहीं।

वर्णालंकार

वर्ण रचित अलंकार—जैसे 'सागरे'। यह संचारी वर्णगत पद है, इस प्रकार पद के प्रयोग द्वारा अलंकार की सृष्टि होती है, जैसे सागरे, रेमग, गपम, मधप, पनिधा। यह सम्पूर्ण रूप से एक संचारी वर्णगत अलंकार है, इस अलंकार का नाम है 'मन्द्रादि'। (देखिए अलंकार)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वाणी

देखिए आलाप।

वादक-गुण

वादक के शास्त्रोक्त गुण-दोषों में कुछ विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं। वे ही सुवादक हैं—

(१) जो हाथ, उँगली एवं किस (मिजराव अथवा जवा) के द्वारा किस प्रकार आघात करना चाहिए, यह अच्छी तरह जानते हैं।

(२) जो गायन-वादन के ज्ञाता हैं।

(३) जो ताल एवं लय के ज्ञाता हैं।

(४) जो पाटज्ञ हैं अर्थात् हस्तसाधनोपयुक्त बोल या वाणी जानते हैं।

(५) हाथ के गुण एवं अवगुण के बारे में जानकार हैं।

(६) योग्य श्रोता का अभिप्राय समझकर जो बजा सकते हैं।

(७) वाद्य के ध्वनि तत्त्व के सम्बन्ध में जो विज्ञ हैं।

(८) सम आदि ग्रह के सम्बन्ध में जो ज्ञाता हैं।

(९) गीत, वाद्य एवं नृत्य के छिद्र ढँकने में जो सुदक्ष हैं।

(१०) ग्रह और न्यास के स्थान के सम्बन्ध का जिन्हें ज्ञान है।

(११) जो गीत एवं नृत्य के प्रमाण के ज्ञाता हैं।

(१२) जो वाद्य के सब प्रकार के भेदों से अवगत हैं।

(१३) रूप एवं सुरेखा युक्त जिनका शरीर है।

(१४) जो हस्तपाट (वाद्य का अक्षर-समूह) के बोल एवं वाणी-समूह के उच्चारण में पटु हैं।

(१५) सभी वाद्य-भेद के सम्बन्ध में जो विवेचना कर सकते हैं।

(१६) नाद के उद्भव, वृद्धि और विलय के बारे में जिन्हें विलक्षण ज्ञान है।

उपर्युक्त गुण जिनमें हैं वे ही श्रेष्ठ वादक हैं। इन गुणों में से अधिकांश अथवा सब न होने पर वह अधम वादक कहा जाता है। यह गुण आनद्ध एवं तत दोनों प्रकार के वादकों के लिए प्रयोजनीय है। तत अर्थात् तार के वाद्यों के वादकों में कुछ अतिरिक्त गुणों का होना भी आवश्यक माना जाता है—

(१) वाद्य-यन्त्र को निर्मूल स्वर में मिलाने की क्षमता।

(२) मुद्रा-दोषहीनता।

(३) स्थिर चित्त एवं शान्त मस्तिष्क।

(४) उम्र में बड़ों के प्रति उचित सम्मान प्रदर्शित करना।

(५) क्षमता से अधिक द्रुत लय में बजाने का अभिनय नहीं करना।

(६) गर्व प्रकाश नहीं करना।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(७) वाद्य की स्वच्छता।

(८) संगतकारी अथवा अनुचरगण को सबके सामने अकारण हीन बताने का प्रयास नहीं करना।

वादी

'वादी' शब्द से संगीतविदों के बीच अनेक तर्क-वितर्क एवं विभ्रान्ति की सृष्टि हुई है। शास्त्रीय शब्द का शास्त्रोक्त अर्थ के बदले अपने कपोलकल्पित अर्थ के प्रचलन से इस तर्क-वितर्क एवं विभ्रान्ति की सृष्टि हुई है। शास्त्रोक्त ठीक अर्थ के सम्बन्ध में गवेषणा का प्रयास किया गया—

संगीतरत्नाकर का 'स्वराध्याय' अध्याय स्वरसप्तक की उत्पत्ति एवं उससे सम्बन्धित समस्त तथ्य का विषय लेकर ही रचा गया है। स्वराध्याय में प्रधानतः श्रुतियों का विवरण एवं उन श्रुतियों के बीच में स्वर-स्थापन एवं स्वरों का पारस्परिक सम्बन्ध निर्णीत हुआ है।

पारस्परिक सम्बन्ध निर्णय करते समय एक-एक स्वर को मुख्य अथवा आदर्श मानकर उसी स्वर के अनुपात में अन्यान्य स्वर किस प्रकार हैं, इसपर प्रकाश डाला गया है—वादी, संवादी, अनुवादी और विवादी इन चार शब्दों की सहायता से। मुख्य स्वर अर्थात् जिस स्वर की तुलना में अन्यान्य स्वर का सम्बन्ध निर्णीत होगा उसे वादी कहा गया है। वादी स्वर से नवम एवं त्रयोदश श्रुति पर अधिष्ठित स्वर को वादी स्वर का संवादी कहा गया है। विवादी एवं अनुवादी का इस प्रकार कोई लक्षण नहीं बताया गया है, किन्तु रत्नाकरोक्त वादी-संवादी-निर्धारण करने के लिए मण्डल प्रस्तार करने पर देखा गया है कि तीन श्रुति के दो स्वर 'रे' एवं 'ध' अन्यान्य स्वर के विवादी हैं। द्विश्रुति-विशिष्ट स्वर-द्वय नि और ग केवल रे एवं ध स्वर-द्वय के विवादी हैं किन्तु अन्यान्य स्वरों के अनुवादी हैं। इससे ऐसा लगता है कि चतुःश्रुति विशिष्ट एवं द्विश्रुति-विशिष्ट स्वरों के बीच अनुवादी सम्पर्क विद्यमान है, किन्तु त्रिश्रुति विशिष्ट स्वर-द्वय के साथ किसी का भी संवादित्व या अनुवादित्व नहीं है।

वादी-संवादी सम्पर्क के प्राधान्य को ही ग्रन्थ में स्वीकार किया गया है। संवादी स्वर के दो लक्षण शास्त्र में बताये गये हैं—

(१) वादी से नवम एवं त्रयोदश अवस्थित स्वर।

(२) सम-श्रुति विशिष्ट स्वर-द्वय परस्पर के वादी-संवादी हैं।

प्रथम नियम के अनुसार देखा जाता है कि 'सा' वादी होने पर म अथवा प उसका संवादी होगा। अब प्रश्न यह उठता है कि सा का संवादी म एवं प दोनों ही किस प्रकार होंगे? शास्त्रोक्त वादी-संवादी के प्रथम नियम की ओर ध्यान देने से स्पष्ट होता है कि मध्य सप्तक के सा से मन्द्र सप्तक का म त्रयोदश श्रुति पर ही अधिष्ठित है एवं मन्द्र मध्यम का द्विगुण स्वर होने पर ही मध्य सप्तक का

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

म, सा स्वर से नवम श्रुति पर अवस्थित रहकर संवादी प्रमाणित हुआ है; इसलिए स्पष्ट हो जायेगा कि वादी-संवादी के बीच का अन्तर १३ श्रुतियों का ही होगा और उपलक्षण मात्र से नवम श्रुति का व्यवहार दिखाई देगा। अन्यान्य ग्रन्थकारों ने वादी-संवादी को 'षड्ज-पंचम-भाव' के नाम से सम्बोधित किया है और इसी षड्ज-पंचम-सम्बन्ध को अधिक प्रधानता दी है।

नवम श्रुति पर संवादी को स्वीकार कर व्यवहार में जब देखा गया कि नवम श्रुति पर संवादी स्वीकार करने पर म एवं नि̲ वादी-संवादी सम्बन्ध में आवद्ध हो जाते हैं, किन्तु म और नि̲ समश्रुति सम्पन्न स्वर नहीं हैं, तब शास्त्रकारों ने दूसरे नियम की अवतारणा कर म और नि̲ स्वरद्वय के वादी-संवादो सम्बन्ध को नष्ट कर दिया। यह सब विचारकर ऐसा कहा जा सकता है कि वादी स्वर के आरोह-क्रम में अथवा अवरोहक्रम में त्रयोदश श्रुति पर संवादी स्वर का अवस्थान निर्दिष्ट है। इस सूत्र के अनुसार हम सा का संवादी म एवं प दोनों स्वरों को ही पायेंगे। प्रचलित रीति के अनुसार रे स्वर का संवादो ध एवं प भी होता है किन्तु यह भी भूल है, इसका कारण यह है कि शास्त्रोक्त 'रे' तीन श्रुति और 'प' चार श्रुति के हैं एवं दोनों की अवस्थिति भी त्रयोदश श्रुति पर नहीं है। मध्यम ग्राम में 'प' तीन श्रुति-विशिष्ट होता है अतः इसी ग्राम में 'रे' और 'प' वादी-संवादी हो सकते हैं। (देखिए प्रमाण श्रुति)। वर्तमान काल में कई वर्षों तक हारमोनियम के व्यवहार से 'रे' स्वर का शास्त्रोक्त रूप नष्ट हो गया है, केवल 'रे' स्वर ही नहीं, रे ग ध नि सभी स्वरों की यही अवस्था है। वर्तमान प्रचलन की पृष्ठभूमि में संवादी स्वरों की एक तालिका प्रस्तुत की गयी है, इस तालिका को छोड़कर अन्य किसी भी संवादी स्वर का अस्तित्व नहीं है। यह तालिका शास्त्रोक्त शुद्ध स्वरसप्तक से है, अर्थात् वर्तमान काफी थाट के आदर्श के आधार पर नहीं बनायी गयी है, वर्तमान काल में प्रचलित विलावल थाट के आदर्श से बनायी गयी है। इसमें कोमल स्वरों का उल्लेख अवश्य है—

अधःस्तन		मध्य सप्तक स्थित			उर्ध्वतन	
संवादी	अनुवादी	विवादी	वादी	विवादी	अनुवादी	संवादी
म़	ध़	नि़	सा	रे	ग	प
म़॑	ध़	सा	रे̲	रे	म	ध̲
प़	नि़	रे̲	रे	ग̲	म॑	ध
ध़	नि़	रे	ग̲	ग	प	नि̲
ध़	सा	ग̲	ग	म	ध̲	नि
नि̲	रे̲	ग	म	म॑	ध	सां
नि़	रे	म	म॑	प	नि̲	रें
सा	ग̲	म॑	प	ध̲	नि	रें

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अधस्तन		मध्य सप्तक स्थित			उर्ध्वंतन	
संवादी	अनुवादी	विवादी	वादी	विवादी	अनुवादी	संवादी
रे॒	ग	प	ध॒	ध	सं	गं॒
रे	ग म	ध॒	ध	नि॒	रें॒	गं
ग॒	म॑	ध	नि॒	नि	रें	मं
ग	प	नि॒	नि	सां	गं	मं॑
म	ध॒	नि	सां	रें॒	गं	पं

इस तालिका में उल्लिखित स्वरों को छोड़कर अन्य कोई भी स्वर संवादी नहीं हो सकता। कई लोग कोमल ऋषभ को वादी मानकर पंचम को उसका संवादी मान लेते हैं, अथवा शुद्ध गान्धार और कोमल निषाद को वादी-संवादी के रूप में निर्देश करते हैं। यह भ्रामक है। भारतीय संगीत में राग-रागिनी के वादी, संवादी, अनुवादी, और विवादी स्वरों का उल्लेख करने की रीति प्रायः सर्वसम्मत हो गयी है। यह व्यवहार सम्पूर्ण रूप से शास्त्र-व्याख्या के प्रतिकूल है। इसका कारण यह है कि शास्त्र में अंश, न्यास, अपन्यास, विन्यास इत्यादि शब्द ही राग-रागिनी के उपलक्ष्य में निर्दिष्ट हैं; निश्चय ही वादी-संवादी इत्यादि शब्द राग-रागिनियों के प्रकारान्तर में व्यवहृत होते हैं, किन्तु नामों से नहीं। राग-रागिनी के वादी, संवादी, अनुवादी और विवादी-जैसे कोई शब्द नहीं, राग-रागिनी का अंश-स्वर ही प्रधान स्वर है एवं जो स्वर प्रधान होगा उसको वादी मानकर उसके संवादी स्वर का कुछ कम प्राधान्य उसमें रहेगा, संवादी स्वर का प्राधान्य कभी भी अंश स्वर की अपेक्षा अधिक नहीं होता, किन्तु अन्यान्य स्वरों की अपेक्षा उसकी प्रधानता अवश्य रहेगी। जैसे ग्रह, न्यास या अपन्यास स्वर के रूप में संवादी स्वर व्यवहृत हो सकेगा। अनुवादी स्वर भी न्यास या अपन्यास के रूप में व्यवहृत हो सकता है किन्तु विवादी स्वर कभी भी ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, संन्यास, विन्यास आदि के रूप में व्यवहृत नहीं होगा। शास्त्र में विवादी स्वर को वर्जित स्वर कहा गया है, उसका यही तात्पर्य है। विवादी स्वर को राग से बहिष्कार कर देने के उद्देश्य से ही उसे वर्जित नहीं कहा गया है। इसी प्रकार के क्षेत्र में किसी सम्पूर्ण श्रेणी के राग के वादी अथवा अंश-स्वर का विवादी स्वर नहीं होता एवं औड़व राग के अंश-स्वर अथवा वादी-स्वर के दो विवादी स्वर वर्जित हैं—ये दोनों युक्तियाँ समान रूप से हास्यास्पद हैं। यहाँ यह बताना विषयान्तर नहीं होगा कि यूरोपीय हार्मनी का व्यवहार भी वादी-संवादी और अनुवादी के आधार पर ही प्रतिष्ठित है। ऋषभ के साथ पंचम का संवादित्व वर्तमान काल में अनेक रागों में उल्लिखित रहता है और षड्ज के साथ भी अनेक रागों में पंचम का संवादित्व दिया रहता है। यहाँ ग्रन्थकार की धारणा यह है कि जिन सब रागों में रे—प वादी-संवादी के रूप में दिया गया है, उन्हें मध्यम ग्राम का राग माना जा सकता है और जिन रागों में सा—प वादी-संवादी व्यवहृत होते हैं उन्हें षड्ज ग्राम का राग मानना अनुचित नहीं होगा। (देखिए प्रमाणश्रुति)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

भारतीय संगीत-शास्त्र की परिभाषा के अनुसार वाद्य-यन्त्र चार प्रकार के हैं :

(१) तत—जो वाद्य ताँत अथवा तार के सहयोग से बजाये जाते हैं, उन्हें तत वाद्य कहा जाता है—जैसे—वीणा, सितार, प्यानो इत्यादि।

(२) शुषिर—जो वाद्य वायु द्वारा बजते हैं उन्हें शुषिर वाद्य कहते हैं—जैसे वंशी, शंख, हारमोनियम इत्यादि।

(३) आनद्ध अथवा वितत—जो वाद्य चर्माच्छादित करके बजाये जाते हैं उन्हें आनद्ध अथवा वितत वाद्य कहते हैं, जैसे—तबला, मृदंग इत्यादि।

(४) घन—वे वाद्य जो धातु निर्मित होते हैं और आघात करके बजाये जाते हैं उन्हें घन वाद्य कहते हैं, जैसे—घण्टा, जलतरंग, करताल इत्यादि।

भारतवर्ष में जिन सब वाद्य-यन्त्रों का व्यवहार होता है उनकी तालिका और संक्षिप्त विवरण दिया जा रहा है। वाद्य-यन्त्र तालिका में कई प्रकार के विदेशी वाद्यों का भी उल्लेख हैं; वर्तमान काल में वे सभी भारतवर्ष में प्रचलित हैं।

(१) ऑर्गन (शुषिर)—यह वाद्य साधारणतया गिरजे में धार्मिक संगीत के साथ बजता है। अकेले वादक के लिए यह वाद्य ही सबकी अपेक्षा बड़ा है। प्रायः दो हज़ार वर्ष पूर्व इस वाद्य-यन्त्र का आविष्कार हुआ—ऐसी कई लोगों की मान्यता है। धार्मिक संगीत के साथ इसका व्यवहार पाँचवीं शताब्दी (ईसवी संवत्) से आरम्भ हुआ। धातु निर्मित नली के भीतर वायु प्रवेश कराकर इसे ध्वनित कराया जाता है। नली दो प्रकार की होती है, एक प्रकार की फ़्लू नली और दूसरे प्रकार की रीड नली। फ़्लू नली वर्तमान काल में प्रचलित साधारण पीतल की बाँसुरी के समान फूंक-छिद्र युक्त हैं और रीड नली के एक मुँह में हारमोनियम की रीड के समान रीड लगी रहती है। नलियाँ मोटी एवं बड़ी से पतली एवं क्षुद्र होने के कारण यथाक्रम से मन्द्र से तार स्वर ध्वनित होते हैं। वायु प्रवेश कराने के लिए हॉपर का प्रयोग पहले होता था; वर्तमान काल में बिजली के प्रयोग से यह काम होता है। ऑर्गन वस्तुतः बाँसुरी से समान ही बजाया जाता है। वर्तमान काल में इसके कई प्रकार आविष्कृत हुए हैं और सभी घरों में व्यवहार के योग्य छोटे आकार के ऑर्गन भी कई वर्ष पूर्व आविष्कृत हो चुके हैं। उनमें नली के बदले पीतल की बनी रीड के भीतर से वायु प्रवेश कर रीडों को ध्वनित करती है। ऑर्गन चाबी देकर बजाया जाता है। शुद्ध स्वरों के लिए हाथी-दाँत अथवा सफ़ेद सेलुलाइड निर्मित एवं कोमल स्वरों के लिए काले काष्ठ निर्मित अपेक्षाकृत क्षुद्र चाबी का व्यवहार किया जाता है। वर्तमान शताब्दी के प्रथम भाग में भी ऑर्गन का व्यवहार इसी देश में अधिक था। वर्तमान काल में प्रायः पचीस वर्ष पर्यन्त इसका व्यवहार अपेक्षाकृत कम हो गया है। गार्हस्थ्य ऑर्गन में साधारणतया पाँच सप्तक स्वर व्यवहृत होते हैं। गार्हस्थ्य ऑर्गन को हारमोनियम का बृहत् संस्करण ही कहा जाता है। (देखिए हारमोनियम)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२) आनन्दलहरी (तत)—भारतीय ग्रामीण वाद्य-विशेष। छोटे ढोल की एक ओर चमड़े से ढँका हुआ किनारा खुला रहता है और दूसरी ओर के चमड़े के बीच के स्थान में छिद्र करके उसी स्थान पर लकड़ी के छोटे टुकड़े के साथ छोटी ताँत बँधी रहती है और इसी ताँत के दूसरे किनारे पर पकड़ने के लिए लकड़ी का एक छोटा टुकड़ा संलग्न रहता है। ढोल को बायीं बग़ल में दबाकर बायें हाथ से ताँत से संलग्न लकड़ी के टुकड़े को खींचकर पकड़ना पड़ता है और दायें हाथ से जवे की आकृति के लकड़ी अथवा नारियल (Hard part) के टुकड़े से बजाया जाता है। बायें हाथ की लड़की के टुकड़े का खिंचाव कड़ा और नर्म करने पर स्वर ऊँचा और नीचा होता रहता है। बाउल और भिक्षुक सम्प्रदाय के लोग इसी वाद्य के साथ गायन करते हैं। ढोल का चमड़ा पेस्ट के द्वारा लकड़ी के साथ जोड़ा जाता है। इससे बहुप्रकार के छन्दों का काम हो सकता है, किन्तु स्वर का विशेष वैचित्र्य नहीं है। इसे कई लोग 'गुबगुबी' भी कहते हैं।

(३) एकतारा (तत)—चमड़े से ढके कद्दू के साथ एक बाँस लगाकर उसके ऊपर के भाग में खूँटी लगायी जाती है। कद्दू के तुम्बे के ऊपर लगे चमड़े के ऊपर जवारी लगाकर उसके ऊपर लोहा अथवा पीतल का तार लगाया जाता है। यह वाद्य देखने में छोटे तानपुरे के समान है। दायें हाँथ में बाँस पकड़कर तर्जनी उँगली में मिजराब के सहारे बजाया जाता है। बाउल, वैरागी और भिक्षुक सम्प्रदाय इस वाद्य को बजाकर गायन करते हैं। शास्त्र में इसे एकतन्त्री वीणा कहा गया है और समस्त वीणाओं का उत्स मानकर इसे प्रधानता दी गयी है। यह रागरूप प्रकाशक वाद्य नहीं, मात्र एक स्वर ध्वनित होता रहता है।

(४) इसराज (तत)—सितार के डाँड़ पर सरिन्दा के समान खोल मढ़कर इस वाद्य का उद्भव हुआ। खोल (कुण्डी) चमड़े से आच्छादित रहता है और इसके ऊपर स्थित जवारी के ऊपर से तार बँधे रहते हैं। यह गज़ से बजाया जाता है। सितार की मीड़ को छोड़कर बायें हाथ का अन्य सब काम इसपर हो सकता है। इसराज पर पीतल निर्मित तरब के तार रहते हैं और मुख्य तार लोहे का होता है। इसराज के तार बाँधने की प्रणाली भी सितार के समान है। साधारणतया यह गायन के अनुगामी वाद्य के रूप में प्रचलित था किन्तु वर्तमान में इसका एकाकीवाद्य के रूप में व्यवहार होता है।

(५) ओबो-(सुषिर)—यूरोपीय वंशी जाति का वाद्य। देखने में कुछ-कुछ क्लॉरनेट के समान है, फिर भी क्लॉरनेट से इसकी मुख्य पृथकता यह है कि इसमें दो रीडें संयुक्त रूप से व्यवहृत होती हैं और क्लॉरनेट में एक रीड का व्यवहार होता है। इसके छिद्रों में निकल अथवा रजत निर्मित स्प्रिंग युक्त चाबी का व्यवहार होता है। ओबो वाद्य आबनूस (कृष्णवर्ण) काष्ठ निर्मित है। यूरोप 'कंसर्ट' में ओबो का विशेष महत्त्व है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(६) करताल (घन)—काँसे अथवा पीतल से निर्मित झाँझ का क्षुद्र रूप। करताल प्रधानतः मृदंग की संगत में बजाया जाता है। कीर्तन-गीत में यह अत्यन्त प्रधान वाद्य है। (देखिए झाँझ)

(७) कॉर्नेट (सुषिर)—पीतल निर्मित बाँसुरी जाति का यूरोपीय वाद्य। इसमें फूँकने की पद्धति भारतीय शंख के समान। इसके अग्रिम भाग से अन्तिम भाग क्रमशः मोटे से पतला एवं दीर्घता कम करने के उद्देश्य से नली कुण्डली की आकृति की होती जाती है। इसमें तीन चाबियाँ रहती हैं। और इन चाबियों को वॉल्व कहा जाता है। इन तीन वॉल्वों को अलग-अलग अथवा संयुक्त रूप से दबाने पर अलग-अलग स्वर ध्वनित होते हैं। कॉर्नेट साधारणतया सामरिक वैण्ड में बजता है।

(८) काड़ा (आनद्ध)—मृत्तिका अथवा लकड़ी से बना वाद्य। इसकी आकृति कटोरी के समान और खुला मुँह चर्माच्छादित रहता है। गले में बँधे हुए इस वाद्य को डण्डे की सहायता से बजाया जाता है। सामरिक अथवा मांगलिक प्रयोजन में काड़ा का व्यवहार होता है।

(९) कानन (तत)—बहुत प्राचीन वाद्य। इसे कोई अरबी, कोई मिस्री और कोई भारतीय वाद्य भी कहते हैं। कोई-कोई इसे शास्त्रोक्त 'शत तंत्री' वीणा एवं कात्यायनी वीणा भी कहते हैं। प्राचीन काल में कानन में ४० अथवा ४२ तारों का व्यवहार होता था। आजकल कानन में और भी तार लगाये जाते हैं और प्यानो के अनुरूप लोहे की खूँटी के साथ तार बँधे रहते हैं और तार का अन्य किनारा पतली जवारी के ऊपर से होकर कानन पर अटकाया जाता है। कानन का स्वरूप लकड़ी के वक्से के समान होता है। यह उँगली से बजाया जाता है और कभी-कभी लकड़ी की डण्डी से भी। कानन यूरोपीय हार्प एवं प्यानो के समान मुक्त तंत्री में बजाया जाता है। इसे स्वर-मण्डल भी कहा जाता है।

(१०) क्लॉरनेट (सुषिर)—वंशी जाति का यूरोपीय वाद्य। आबनूस (काली) लकड़ी से निर्मित और छिद्र निकल अथवा रजत निर्मित स्प्रिंग युक्त चाबी द्वारा आच्छादित होता है। क्लॉरनेट में एक रीड का व्यवहार होता है। ओबो के साथ क्लॉरनेट का यह प्रधान पार्थक्य है। यूरोपीय वाद्य होते हुए भी भारतवर्ष में इसका विशेष प्रचलन है। प्रायः सब प्रकार के कन्सर्ट के साथ ही क्लॉरनेट बजाया जाता है। गायन के अनुयायी वाद्य एवं एकाकी वाद्य के रूप में भी क्लॉरनेट बजाया जाता है।

(११) काँसर अथवा काँसी (घन) —कांस से निर्मित गोलाकार ऊँचा स्कंध, छोटी थाली के समान आकृति-विशिष्ट भारतीय घन वाद्य। यह डण्डे से बजाया जाता है और मुख्यतः मांगलिक अथवा पूजानुष्ठान में व्यवहृत होता है। इस पर नाना प्रकार के छन्द बजाये जा सकते हैं। शंख, घण्टा और कांसर हिन्दुओं की पूजा में नित्य व्यवहार का वाद्य है। अन्यान्य देशों में भी काँसर-आकृति के वाद्य है, जिसे 'गङ्ग' कहा जाता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१२) खंजरी (आनद्ध)—क्षुद्र व्यास का गोलाकार लकड़ी का बना हुआ, तथा एक ओर चमड़ा मढ़ा हुआ वाद्य है। बायें हाथ से पकड़कर दाहिना हाथ से बजाया जाता है, तथा बन्दर और भालू के नाच के समय बजाया जाता है।

(१३) खरताल (घन)—दो भागों में लोहे की बनी प्रत्येक एक विघत् लम्बी, उँगली परिमाण की मोटी, चौकोर रूप, केवल दोनों किनारों पर क्रमशः पतली, इस प्रकार के दो लौह खण्ड दाँयी मुट्ठी में पकड़कर पारस्परिक आघात से बजाये जाते हैं। प्रधानतः कन्सर्ट वाद्य में व्यवहृत। भजनगीत के समय एकाकी रूप से बजाया जाता है। कुछ लोग दोनों हाथों से भी खरताल बजाते हैं।

(१४) गिटार (तत)—मूर जाति के लोग प्राच्य देश से ही गिटार स्पेन ले गये। राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर के वाद्य-कोष में लिखा है कि भारतवर्ष से कच्छपी वीणा फारस ले जायी गयी और वहाँ से अरब, जहाँ उसका स्वरूप बदल गया और उस रूप में गिटार के नाम से प्रचलित हुई। गिटार ऐसोर, सितारा आदि नाम से प्रचलित है। आजकल भारतवर्ष में दो प्रकार की गिटार प्रचलित हैं। स्पेनिश गिटार, एवं हवाईयन गिटार। दोनों गिटार प्रायः एक ही प्रकार के हैं। उनके बाँधने की प्रणाली में कुछ पृथकता है। स्पेनिश गिटार बायें हाथ की उँगली और परदे की सहायता से बजायी जाती है, जब कि हवाईयन गिटार एक नलिका के आकार की लौह निर्मित वस्तु की सहायता से बजायी जाती है; दायें हाथ के अँगूठे, तर्जनी और मध्यमा में मिजराव और जवे के बीच की एक प्रकार की वस्तु पहनकर बजायी जाती है। बंगाल में आजकल हवाईयन गिटार गायन की संगत के रूप में एवं एकाकी वादन के रूप में यथेष्ट प्रचलित है। स्पेनिश गिटार के समान एक प्रकार के वाद्य को सितारा भी कहा जाता है। विख्यात बेहला-निर्माता स्ट्रेडिवेरियस ने दोनों गिटारों का निर्माण भी किया है।

(१५) गोपीयन्त्र (गोपचन्द) (तत)—ग्राम्य वाद्य विशेष। आनन्द-लहरी के ढोल के समान कद्दू निर्मित एक खोल के दोनों ओर दो बाँस की पट्टियाँ लगी रहती हैं। ये पट्टियाँ प्रायः दो हाथ लम्बी होती हैं और ऊपर से मिल जाती हैं। इस मिलन-स्थान पर उन्हें जोड़ने के लिए खूँटी लगी रहती है। इसमें साधारणतया पीतल के तार का प्रयोग होता है। बाँस की दो पट्टियों में एक को दायें हाथ से पकड़ कर दायें हाथ की मिजराव-युक्त तर्जनी द्वारा बजाया जाता है। बायें हाथ के अँगूठा, तर्जनी और मध्यमा द्वारा दोनों पट्टियों को पकड़ लेने से निम्न स्वर ध्वनित होता है। यह वाद्य बाउल, वैरागी और भिक्षुक व्यवहार करते हैं।

(१६) घड़ी (घन)—काँसा निर्मित थाली के समान। लकड़ी की हथौड़ी से बजाया जाता है। प्राचीन काल में यांत्रिक घड़ी न रहने पर सूर्य की अवस्थिति और और छाया देखकर समय-निरूपण और प्रति प्रहर में कांस्य निर्मित घड़ी बजायी जाती थी, उसी समय से यह घड़ी के नाम से प्रचलित है। वर्तमान काल में स्कूल, कॉलेज और कारखाने में समय-निर्देशक के रूप में घड़ी का प्रयोग होता है। इसके

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अलावा इसका व्यवहार मांगलिक अनुष्ठान में और देव-पूजन के समय में भी होता है।

(१७) घण्टा (घन)—काँसा भरा हुआ पीतल अथवा लौह निर्मित घण्टा प्रचलित है। घण्टे का व्यवहार और आकृति कई प्रकार की है। भारतवर्ष में देवपूजा के समय जिस घण्टे का व्यवहार होता है, उसके साथ पीतल या काँसा निर्मित डण्डा भी लगा रहता है, बायें हाथ से इस डण्डे को पकड़कर घण्टा बजाया जाता है। मन्दिरों में ज़ंजीर के सहारे यह घण्टा झूलता रहता है। देवदर्शनाभिलाषी व्यक्ति मन्दिर में प्रवेश करते समय इस घण्टा को बजाते हैं।

(१८) जगझम्प (आनद्ध)—काड़ा के समान और मृत्तिका निर्मित। काड़ा की अपेक्षा जगझम्प की आकृति बड़ी है। इसका व्यवहार भी काड़े के समान ही होता है।

(१९) जलतरंग (घन)—चीनी माटी का बना हुआ विभिन्न प्यालों में जल के परिमाण के कम-अधिक से विभिन्न स्वर ध्वनित होते हैं। प्याले एक लकड़ी के तख्ते के ऊपर मजबूती के साथ रखे जाते हैं और वादक दो हाथों में डण्डियों की सहायता से जलतरंग बजाता है। इसकी ध्वनि अत्यन्त मधुर है और 'कन्सर्ट' के प्रमुख वाद्य के रूप में इसका व्यवहार होता है। वर्तमानकाल में जलतरंग का व्यवहार कुछ कम हो गया है।

(२०) जाइलोफोन (घन)—काँच अथवा काष्ठ-खण्ड के माप के कम-अधिक से विभिन्न स्वर ध्वनित होते हैं। छोटे-बड़े प्रायः दश अथवा उससे अधिक काष्ठ खण्ड या कांच के टुकड़े सूत अथवा ताँत के ऊपर विन्यस्त रहते हैं और दो डण्डियों से इसे बजाया जाता है। यह काफ़ी प्राचीन वाद्य है। रूस, पोलेण्ड, अफ़्रीका इत्यादि अंचलों में इसका व्यवहार अधिक था। चीन और वर्मा में इसी प्रकार का वाद्य काफ़ी प्रचलित है।

(२१) झाँझ या झाँझर (घन)—झाँझ दो प्रकार की होती है; मध्यम आकृति की एवं बृहद् आकृति की। मध्यम आकृति की दो झाझें पारस्परिक आघात से बजती हैं। कन्सर्ट में इसका व्यवहार होता है। बृहद् आकृति की झाँझ एक रस्सी की सहायता से लटकायी जाती है और लकड़ी से वह बजायी जाती है। यह वाद्य संसार में प्रायः सभी जगह प्रचलित है। अन्यान्य देशों में इसे 'गंग' भी कहा जाता है। झाँझ देखने में करताल की आकृति की है, अर्थात् पीतल निर्मित बिना कोर की थाली के बीच के भाग को, सामान्य ऊँचा करने से झाँझ की आकृति बन जायेगी। बीच में छिद्र रहता है और इस छिद्र में रस्सी लगायी जाती है।

(२२) टिकारा (आनद्ध)—यह ताँबा, पीतल, लकड़ी अथवा माटी से ही बनता है। काड़ा के समान एक तरफ़ चमड़े से आच्छादित। दूसरी ओर कोण की आकृति होती है। यह काड़ा की अपेक्षा छोटा और शहनाई-वाद्य की संगति के रूप में बजता है। टिकारा बड़ी आकृति का भी होता है, वह हाथी अथवा ऊँट की पीठ पर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रखकर बजाया जाता है। टिकारा दो डण्डियों की सहायता से बजता है।

(२३) टाइसोकोडो (तत)—यह जापान से भारत आया। यह कानन और गिटार वाद्य को मिलाकर, टाइपराइटर के समान चाबी-युक्त बनाकर निर्मित किया गया है। चार अथवा उससे अधिक तारों का व्यवहार होता है और चाबियाँ दबाने से तार स्वरसप्तक के परदों के ऊपर टकराकर विभिन्न स्वर ध्वनित करते हैं। चाबियाँ देखने में टाइपराइटर की चाबियों के समान होती हैं और कई बार चाबी के ऊपर स्वर का नाम लिखा रहता है। इस वाद्य ने कुछ समय पूर्व भारतवर्ष में शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में भी प्रवेश किया और शास्त्रीय संगीत के समस्त गत, तोड़, तान इत्यादि इस वाद्य पर आसानी से बजते हैं। भारतीय वादकों ने इसे बुलबुल-तरंग नाम दिया है। यह वाद्य जवा से बजाया जाता है।

(२४) ट्रम्बोन (सुषिर)—पीतल निर्मित बाँसुरी जाति का यूरोपीय वाद्य। पतला एवं अत्यन्त लम्बा, किन्तु अँगरेज़ी अक्षर S के समान आकृति होने से अपेक्षाकृत छोटा लगता है। इस वाद्य के बीच में नलिका दो भागों में विभक्त; और अन्य एक नलिका उसी विभाग में इस प्रकार से जुड़ी रहती है, जिससे वह प्रधान नलिका के अन्दर आसानी से प्रवेश कर सकती है और बाहर निकल सकती है। इस प्रकार स्वर की उच्चता और निम्नता का तारतम्य बिठाया जा सकता है। यूरोपीय कन्सर्ट में यह वाद्य व्यवहृत होता है। इसमें फूँक की पद्धति शंख के समान है।

(२५) ट्रम्पेट (सुषिर)—पीतल निर्मित बाँसुरी जाति का यूरोपीय वाद्य। यह प्रायः कॉर्नेट के अनुरूप है, किन्तु वादन-पद्धति कॉर्नेट की अपेक्षा कठिन है। इस वाद्य की ध्वनि कॉर्नेट की अपेक्षा अधिक मधुर है। प्राचीन काल में ट्रम्पेट में वॉल्व नहीं होते किन्तु बाद में वाद्य के विकास के लिए कॉर्नेट के समान तीन वॉल्व जोड़ दिये गये। इसमें भी फूँक की पद्धति शंख के समान है। यूरोपीय कंसर्ट में ट्रम्पेट विशेष प्रयोजनीय वाद्य है। कई बार ट्रम्पेट के अग्र-भाग पर एक ढक्कन का व्यवहार करने से उसकी ध्वनि क्षीण और दबी-सी हो जाती है। भारतीय कन्सर्ट में इस दबी ध्वनि-युक्त ट्रम्पेट का बहुत व्यवहार किया जाता है।

(२६) डफ या डम्फ (आनद्ध)—एक वृहद्-व्यास युक्त चक्राकार काष्ठ खण्ड की एक ओर चमड़ा मढ़ा हुआ। डफ वाद्य के अनुरूप ही अरब का 'डफ' है, यहूदी लोगों का 'डफ', मिस्र का 'टेम्बोरिन', इंगलैण्ड का 'टेबारेट' आदि वाद्य हैं। डफ का व्यवहार आज भी भारतवर्ष में भ्रमणशील लोगों के बीच प्रचलित है। कन्सर्ट में भी कोई-कोई डफ का व्यवहार करते हैं। यह वाद्य काफ़ी प्राचीन है और प्राचीन ध्रुपद में भी इसका उल्लेख आता है।

(२७) डमरू या डुगडुगी (आनद्ध)—यह भारतीय ग्राम्य वाद्य है। महादेव के अतिप्रिय वाद्य के रूप में परिचित है। छोटी दो काष्ठ निर्मित कटोरियों का खुला भाग चर्म से आच्छादित एवं नीचे के भागों को परस्पर जोड़ देने से जो आकृति बनती

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

है, डमरू की भी वही आकृति-विशेष है। दोनों के निचले भागों के जोड़ने के स्थल पर दो सूती रस्सियों के किनारे सीसे की गोलियाँ संलग्न रहती हैं। दायें हाथ में डमरू हिलाने से ये दो गोलियाँ चर्म पर आघात कर ध्वनि उत्पन्न करती हैं। वर्तमान काल में सर्प, भालू एवं वन्दर को नचाने के लिए इसका व्यवहार होता है। परिव्राजक ऐन्द्रजालिक गण भी इसका उपयोग करते हैं।

(२८) ढाक या डंका (आनद्ध)—अति प्राचीन और सवसे वृहद् भारतीय आनद्ध वाद्य। इसके अति-वृहत् स्वरूप को जय-ढाक कहते हैं। जय-ढाक लौहचद्दर निर्मित होता है। ढाक काष्ठ निर्मित और दोनों ओर चर्माच्छादित है। अधिकांश समय एक तरफ़ ही दो डण्डों से यह वजाया जाता है। पक्षियों के पंखों से ढाक को सजाया जाता है। ढाक की संगति-वाद्य के रूप में कांसी का उपयोग होता है। मांगलिक अनुष्ठान और पूजा में ढाक एक अत्यावश्यक वाद्य है।

(२९) ढोल (आनद्ध)—ढाक से छोटे आकार का वाद्य। इसके दोनों मुँह पर चमड़े का आच्छादन रहता है, एवं बायें हाथ का चमड़ा 'गाव' या 'खरली' युक्त रहता है और दायें हाथ का चमड़ा खरली हीन ही रहता है। दायें हाथ की डण्डी और बायें हाथ की हथेली से ढोल बजाया जाता है। इसके साथ कांसी भी बजती है। मांगलिक और पूजानुष्ठान में इस वाद्य का उपयोग होता है।

(३०) ढोलक (आनद्ध)—ढोल की अपेक्षा छोटे आकार का वाद्य, अन्यान्य सभी वातों में ढोल के समान ही। इसका चमड़ा सूती रस्सियों से खींचा जाता है और पीतल के कड़ों की सहायता से ढोलक को दृढ़ किया जाता है। ढोलक दोनों हाथों से ही बजाया जाता है। ढोल के समान ही इसके एक ओर खरली लगायी जाती है। यात्रा और थिएटर के कन्सर्ट में यह अत्यावश्यक वाद्य है।

(३१) तबला (आनद्ध)—आलाप और ध्रुपद को छोड़कर अन्यान्य समस्त उत्तर भारतीय संगीत का ताल और मात्रा निर्देशक वाद्य। कहा जाता है कि पखावज को दो भागों में विभक्त कर, बायें हाथ के भाग को बायाँ और दाहिने हाथ के भाग को तवला नाम से प्रचारित किया गया। तवला और बाँया साथ ही बजाया जाता है। संगति का बाद्य होते हुए भी इसका अपना प्राधान्य सर्वत्र स्वीकृत है। और स्वतन्त्र वादन के रूप में भी संगीत-समारोहों में बजाया जाता है—उस समय सारंगी अथवा हारमोनियम वाद्य इसके साथ संगत करते हैं। तवले के ऊपर खरली (गाब) लगायी जाती है और लकड़ी की वर्तुलाकार गुट्टों के ऊपर से चमड़े की रस्सी खरली-युक्त चर्माच्छादन को खींचकर रखती है। इन गट्टों को सरकाकर तवले की ध्वनि मन्द और तीव्र की जाती है। (देखिए बायाँ)

(३२) तम्बूरा (तत)—इसे तुम्बुरू-वीणा भी कहा जाता है। यह वाद्य एकतारा जाति का है और इससे राग रूप परिस्फुट नहीं किया जाता, केवल कुछ स्वर ध्वनित किये जाते हैं। तम्बूरे पर साधारणतया चार तार रहते हैं। गायक अथवा वादक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

द्वारा गाये जानेवाले राग के अंश और उसके संवादी स्वर इत्यादि के अनुसार एवं अधिकांश समय ही षड्ज को ही अंश-स्वर अथवा प्रधान स्वर मानकर तम्बूरे के तार बाँधे जाते हैं। तम्बूरा हमेशा ही अनुगामी वाद्य के रूप में प्रयुक्त होता है। यह स्वर-प्रधान वाद्य नहीं है। गायक अथवा वादक के कार्य-क्रम के समय उनके द्वारा व्यवहृत थाट के आदर्श स्वर अर्थात् षड्ज राग का अंश-स्वर एवं उसका संवादी स्वर ध्वनित करता है, जिसके कारण उनको स्वर-च्युति नहीं होती एवं सुमधुर गुंजन में राग की उपयुक्त पृष्ठभूमि निर्मित होती है। कई लोग कहते हैं कि कद्दू का हिन्दुस्तानी नाम तूम्बा होने से इसका तम्बूरा नामकरण किया गया है, अन्य कुछ लोग सोचते हैं कि 'तुम्बुरू' नामक गन्धर्व ने इसकी सृष्टि की।

(३३) ताऊस (तत)—इसराज के खोल को मयूराकृति बनाकर ताऊस के नाम में प्रचारित किया गया है। इसराज के साथ इसका अन्य कोई पार्थक्य नहीं। यह छड़ी द्वारा बजाया जाता है। ताऊस में मयूर के दो पाँव इस प्रकार रहते हैं कि जिससे ताऊस स्वाधीन और लम्बे-रूप से खड़ा रह सके और इसी अवस्था में यह बजाया जाता है। राजा सौरीन्द्रमोहन ठाकुर के मतानुसार १९वीं शताब्दी के प्रायः मध्य में इसका स्वरूप निर्मित हुआ।

(३४) तुंबड़ी (सुषिर)—कद्दू एवं बाँस निर्मित द्विनलिका युक्त बाँसुरी। यह ग्राम्य वाद्य है और सँपेरे इसका व्यवहार करते हैं। एक विशेष आकृति का कद्दू इसमें लगाया जाता है। कद्दू (तुम्बा) का दो-तिहाई अंश नलिका आकार बनकर अवशिष्ट अंश गोलाकार होती है और गोलाकार अंश के शेष भाग में दो रीड युक्त बाँसुरी समान्तराल ढंग से जोड़ी जाती है। एक बाँसुरी में केवल स्वर ध्वनित होता है और दूसरी से राग बजाया जाता है। इस बाँसुरी की विशेषता यह है कि वादक के निःश्वास-प्रश्वास के लिए बाँसुरी-ध्वनि रुकती नहीं क्योंकि कद्दू के गोलाकार अंश के बीच में जो हवा संचित रहती है वह कुछ क्षण तक बाँसुरी को ध्वनित रख सकती है। इस बाँसुरी-वादन में एक वैशिष्ट्य है, सभी इस बाँसुरी को बजा नहीं सकते। पहली बात तो यह है कि यह बाँसुरी खरीदने जाने पर सँपेरा फूँक का छिद्र अत्यधिक बड़ा काट कर बिक्री करते हैं, किन्तु उनके अपने व्यवहार-योग्य बाँसुरी का छिद्र अत्यन्त छोटा होता है और वादन के समय जब वे श्वास लेते हैं तब फूँक के छिद्र को जिह्वा द्वारा बन्द कर देते हैं जिससे तुम्बे में संचित वायु धीरे-धीरे बाँसुरी को ध्वनित करती रहती है। इस गुप्त तथ्य को स्वयं ग्रन्थकार ने परीक्षा कर पता लगाया है। संचित वायु बाँसुरी को ध्वनित करती है, इसलिए कुछ लोगों ने यूरोपीय बेगपाइप के साथ तुंबड़ी की तुलना की है। इसे 'तित्तिरी' एवं 'पूंगी' भी कहा जाता है। पंजाब और उत्तर प्रदेश में इसको 'बीन' कहा जाता है।

(३५) तुरी (तुरही) (सुषिर)—पीतल निर्मित बाँसुरी जातीय वाद्य। यह यूरोपीय ट्रम्पेट के ही अनुरूप है, किन्तु तुरही में कोई छिद्र अथवा वॉल्व नहीं होता।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

काफ़ी प्राचीन काल में ट्रम्पेट का रूप इसी प्रकार का था। इसकी फूँकने की पद्धति शंख के समान है। मांगलिक अनुष्ठान में इसका व्यवहार होता है। पहले इसका युद्ध-स्थल में भी व्यवहार होता था। इसमें अधिक स्वर नहीं निकलते, अतः विगुल के समान इसकी ध्वनि किसी प्रकार अर्थ-निर्देशक भी नहीं होती।

(३६) दमामा (आनद्ध)—मिट्टी के टिकारा के समान किन्तु टिकारा की अपेक्षा इसका मुँह अधिक प्रशस्त है। पहले यह युद्ध-स्थल में टिकारा के साथ बजता था। आजकल कभी-कभी मांगलिक उत्सव में इसका व्यवहार होता है।

(३७) दिलरुबा—(तत)—इसराज के बड़े स्वरूप को दिलरुबा कहा जाता हैं। इसकी ध्वनि मन्द्र और आलाप के उपयोगी है। आकृति में इसराज से पृथकता यह है कि इसका खोल सारंगी के खोल के आकार का है, सारिन्दा के खोल के समान गोलाकृति नहीं। यह गज का वाद्य है।

(३८) दुन्दुभी (आनद्ध)—नगाड़ा का शास्त्रीय नामान्तर। (देखिए नगाड़ा)।

(३९) दोतारा (तत)—दो तारा कई प्रकार का देखा जाता है। (क) तुम्बे के एक तरफ एक बाँस का डण्डा लगा रहता है और इस बाँस के डण्डे के ऊपरी किनारे पर दो खूँटियों से दो तार तूम्बे के चमड़े के साथ जुड़े रहते हैं। इस वाद्य को तंजोर अंचल में 'ठिनठना' कहा जाता है। एकतारा के समान ही किन्तु दो खूँटियों से दो तार पास-पास विन्यस्त होते हैं एवं दो तार ऊपर-ऊपर विन्यस्त होते हैं, इस प्रकार का दो-तारा भी मद्रास-अंचल में देखा जाता है। दो खूँटियों से तार निकलकर 'द्वितल सरस्वती' के भीतर से होकर तुम्बे के चमड़े के ऊपर स्थित द्वितल जवारी के ऊपर न्यस्त रहते हैं। दोनों तार एक ही स्वर में मिलाये जाते हैं। यह दोतारा प्रायः एक आदमी जितना लम्बा होता है। (ख) जो सुरसंग्रह वाद्य के समान है किन्तु इसमें भी दो ही तार हैं। इस वाद्य की आकृति कुछ हद तक सरोद के समान है किन्तु सरोद की लौह निर्मित पटरी के बदले काष्ठनिर्मित पटरी का व्यवहार होता है। इस वाद्य को रवाव जातीय वाद्य मानना अनुचित नहीं होगा। इसमें कई बार चार अथवा पांच तार भी रहते हैं, फिर भी इसे दोतारा ही कहा जाता है। यह ग्राम्य वाद्य है एवं बंगाल के प्रायः सभी ग्रामांचलों में इस वाद्य का प्रचलन है। गायन के अनुगामी वाद्य के रूप में ही इसका व्यवहार है, कभी-कभी एकाकी वाद्य के रूप में भी इसे बजाया जाता है। यह जवे से बजता है। इसे स्वराज अथवा सुरसंग्रह भी कहा जाता है।

(४०) नगाड़ा—नकाड़ा (आनद्ध)—शास्त्रीय नाम दुन्दुभी। नगाड़ा मृत्तिका निर्मित अर्धगोलाकार चर्माच्छादित वाद्य है। यह गले में लटकाकर दो अथवा एक डण्डी के द्वारा बजाया जाता है। इसे पक्षी के पंखों द्वारा सजाया जाता है। पूर्व काल में यह सामरिक वाद्य था। आजकल मांगलिक वाद्य के रूप में व्यवहृत होता है। नगाड़ा के अत्यन्त बड़े स्वरूप को महानगाड़ा कहा जाता है और वह नगाड़ा-जैसा अर्ध

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गोलाकार आकृति का न होकर उसके नीचे के भाग में कुछ कोणाकृति भी रहती है। महा नगाड़ा जमीन पर रखकर दो डण्डियों द्वारा बजाया जाता है। महानगाड़ा के साथ टिकारा भी वजता है।

(४१) पखावज (आनद्ध)—मृदंग से ही काष्ठनिर्मित पखावज की सृष्टि। पखावज फ़ारसी 'शब्द पाख-आवाज़' से बना है, अर्थात् जिससे मन्द्र ध्वनि निकलती है। पखावज के दायें हाथ का चर्माच्छादित मुँह विपरीत मुँह की अपेक्षा छोटा होता है और वह खरली युक्त रहता है। बायें हाथ के चर्माच्छादित मुख पर मैदा लगाया जाता है। दोनों चर्माच्छादन चमड़े की रस्सी के द्वारा खिंचे रहते हैं और इस रस्सी के नीचे आठ काष्ठ के गट्टे भी लगे रहते हैं। इन गट्टों को इधर-उधर सरकाकर पखावज का सुर मिलाया जाता है। आजकल मृदंग के साथ इसका आकृतिगत पार्थक्य है। पखावज ध्रुपद और तारपरण के साथ बजता है। वंगाल में इसे मृदंग कहा जाता है।

(४२) पिकोलो (सुषिर)—काष्ठ-निर्मित यूरोपीय बाँसुरी जाति का वाद्य। यह फ्लूट (बाँसुरी) के ही समान हैं, किन्तु इसकी आकृति छोटी है और अति तारसप्तक में पिकोलो वजता है। (देखिए फ्लूट)

(४३) पियानो (तत) यूरोपीय संगीत में चाबी-युक्त मुख्य वाद्य। 'हार्पसिकर्ड' वाद्य के समान और उसके बाद की सृष्टि। 'हार्पसिकर्ड' वाद्य अनुमानतः १६वीं शताब्दी के पहले ही आविष्कृत हुआ और उस समय यूरोपीय संगीत में आनुषंगिक वाद्य के रूप में ही इसका व्यवहार था। फ्लोरेन्स निवासी क्रिष्टोफोरी द्वारा १८वीं शताब्दी में पियानो के आविष्कार के बाद हार्पसिकर्ड का प्रचलन कम होने लगा। हार्पसिकर्ड की भिन्न-भिन्न आकृतियों से स्पिनेट, वर्जिनाल, क्लेविकॅर्ड, आदि नामकरण हुए। हार्पसिकर्ड एवं पियानो दोनों वाद्यों में भारतीय वाद्य कानन के समान अथवा यूरोपीय हार्प वाद्य के समान उसके तार विन्यस्त रहते हैं एवं ऑर्गन वाद्य के समान चावी की सहायता से ये तार ध्वनित होते हैं। यहाँ तक पियानो और हार्पसिकर्ड के एक ही प्रकार हैं। इन दोनों में पार्थक्य यह है कि पियानो में चावी दबाकर हथौड़ी के समान वस्तु के द्वारा तारों पर आघात किया जाता है एवं हार्पसिकर्ड में चाबी दवाकर अन्य एक वस्तु द्वारा तारध्वनित किये जाते हैं जिसे 'जैक' कहा जाता है। इसका कारण यह है कि यह तार को नीचे से ऊपर उठाकर ध्वनित करता है।

पियानो वाद्य की कई प्रकार से उन्नति हुई है। प्राचीन काल में पियानो में पाँच सप्तकस्वर का व्यवहार किया जाता था, वर्तमान काल में सात सप्तकस्वर का व्यवहार होता है। पियानो की ध्वनि को प्रलम्बित अथवा संक्षिप्त करने के लिए 'डेम्पर' इत्यादि की व्यवस्था है। डेम्पर द्वारा हथौड़ी के आघात से निःसृत ध्वनि को तत्काल बन्द किया जा सकता है अथवा स्वाभाविक रूप से ध्वनि के बन्द होने के समय को प्रलम्बित कर ध्वनि की आँस वढ़ायी जा सकती है। आजकल एक-एक स्वर के लिए दो अथवा तीन तार समान्तराल में संयोजित रहते हैं एवं प्रत्येक स्वर के लिए विभिन्न

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

हथौड़ी एवं चाबी निर्दिष्ट रहती है। पियानो की ध्वनि के साथ जलतरंग एवं कुछ अंशों तक सरोद की ध्वनि का सादृश्य है। पियानो-वादन-पद्धति अन्यान्य यूरोपीय वाद्य की तुलना में अधिकतर कष्टसाध्य है एवं पियानो को कई लोग सर्वप्रधान वाद्य के रूप में स्वीकार करते हैं। पियानो का नाम पियानो फोर्टे है, किन्तु उसे संक्षिप्त कर पियानो नामकरण किया गया है। आजकल भारत में पियानो का व्यवहार अधिक हो गया है।

(४४) फ्लाजोलेट (सुषिर)—पीतल या काष्ठ निर्मित यूरोपीय बाँसुरी। इस देश की पीतल, काष्ठ अथवा बाँस की साधारण बाँसुरी के समान। अन्तर यह है कि इस प्रधान छिद्रों की विपरीत दिशा में एक छिद्र के बदले दोनों हाथों के अँगूठों के लिए दो छिद्र रहते हैं। फ्लाजोलेट सीधा पकड़कर बजाया जाता है; इसके फूँका छिद्र 'विसल' के समान हैं। 'विसल' के समान फूँक लगने की व्यवस्था को ही 'फ्लू' कहा जाता है और विसल की व्यवस्था के अनुरूप रहने पर ही एक प्रकार की ऑर्गन की नली को 'फ्लू'-नली कहा जाता है। फ्लाजोलेट की फूँक की पद्धति अनायास साध्य है।

(४५) फ़्लूट (सुषिर)—रजत, पीतल अथवा काष्ठ की यूरोपीय बाँसुरी। तीन प्रकार की फ़्लूट प्रचलित हैं। प्रथम एवं आदि फ़्लूट की फूँक-पद्धति भारतवर्षीय वेणु के अनुरूप है। इसी प्रकार की बाँसुरी पूरी नलीवाली होती है एवं मुँह की ओर से विशेष प्रकार से फूँक देकर बजायी जाती है। इसकी फूँक-प्रणाली काफ़ी कुछ बालक-बालिका के खाली शीशी बजाने की पद्धति के समान है। द्वितीय प्रकार की फ़्लूट में आड़ी बाँसी है। बाँसुरी पास-पास से पकड़कर पहले की भाँति फूँक मारकर इसे बजाना होता है। आजकल तृतीय प्रकार के फ़्लूट का अधिक व्यवहार होता है। प्रथम प्रकार के फ़्लूट को छोड़कर अन्य दो प्रकार के फ़्लूट में भी स्वर-छिद्र स्प्रिंगयुक्त चाबी के द्वारा आच्छादित हैं। अति तीव्र सप्तक के उपयुक्त फ़्लूट को ही पिकोलो कहा जाता है। 'बीम' फ़्लूट सोने अथवा रजत-निर्मित होती है और श्रेष्ठ वादकगण रजत-फ़्लूट का ही व्यवहार करते हैं। स्वर्ण-फ़्लूट की ध्वनि मधुरतम है।

(४६) बायाँ (आनद्ध)—तबला और बायाँ संयुक्त रूप से बजते हैं। बायें का एकाकी व्यवहार नहीं है फिर भी लोग अपनी धुन में अलग भी बजाते हैं। बायें का खरल युक्त चर्माच्छादन चमड़े अथवा सूत की रस्सी से खिचा रहता है। बायाँ दो प्रकार से बनता है—एक मिट्टी का और दूसरा ताँबा का। ताँबा के बायाँ पर निकल किया रहता है। दोनों तरह के बायाँ में माँटी के बायें की ध्वनि अधिक मधुर है। माँटी निर्मित बायें का चर्माच्छादन चमड़े द्वारा खिचा रहता है और ताँबे के बायें में सूते की डोरी का भी प्रयोग किया जाता है। सूती रस्सी खींचने के लिए पीतल का निकल युक्त कड़ा जुड़ा रहता है। बायाँ की ध्वनि तबला की ध्वनि से गम्भीर है। (देखिए तबला)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(४७) बंशी (बाँसुरी) (सुषिर)—अति साधारण सुषिर वाद्य । प्राचीन काल में बाँस के यह वाद्य बनता था, इसी से इसका नाम बंशी अथवा बाँसुरी हुआ है । वर्तमान काल में काष्ठ, पीतल अथवा मिट्टी का बनने पर भी इसे बाँसुरी ही कहा जाता है । आजकल प्रचलित बाँसुरी के कई प्रकार दिखाई पड़ते हैं ।

(क) सरल बाँसुरी, इसका फूँक-छिद्र विसल के समान है । साधारणतया सब जगह यही बाँसुरी दिखाई देती है और इसे बजाना अपेक्षाकृत सहज है ।

(ख) आड़ बाँसुरी या मुरली—इसका फूँक-छिद्र बाँसुरी के एक किनारे पर अवस्थित है और उसी किनारे पर बाँसुरी का मुँह लकड़ी की ढकनी से बन्द रहता है । इसकी वादन-पद्धति बालक-बालिकाओं के खाली शीशी बजाने के समान है ।

(ग) वेणु—यह बंशी पूरी नली है, एवं फूँक-छिद्र के रूप में कोई विशेष छिद्र नहीं, स्वर-छिद्र बंशी के समान ही है । इस बंशी की फूँक-पद्धति अन्यान्य बंशी की तुलना में अपेक्षाकृत कठिन है—कुछ अंशों में आड़ बंशी की फूँक के समान, फिर भी इसे सीधे ढंग से पकड़ना पड़ता है । वेणु बंशी को आजकल 'टिपारा-फ़्लूट' भी कहा जाता है । सरल बंशी सीधा, आड़बंशी आड़ी और वेणु दोनों के बीच के ढंग से पकड़कर बजायी जाती है ।

(४८) बिगुल (सुषिर)—पीतल अथवा ताम्र निर्मित यूरोपीय वाद्य । यह वॉल्व-हीन ट्रेम्पेट के ही अनुरूप है; फिर भी ट्रेम्पेट की अपेक्षा कुछ स्थूल और छोटी आकृति की होती है । फूँक के कम-अधिक होने से पाँच अथवा छह स्वर बिगुल से निकलते हैं । इसमें स्वर-छिद्र अथवा वॉल्व का व्यवहार नहीं है, फिर भी आजकल वॉल्व-विशिष्ट बिगुल का भी आविष्कार हुआ है, किन्तु इस वाद्य के बदले कॉर्नेट का भी व्यवहार किया जाता है । बिगुल सामरिक वाद्य है, इसमें अर्थ-निर्देशक स्वर-रचना बजायी जाती है । फूँक-पद्धति शंख के समान है । यह वाद्य प्रायः सभी देशों के सामरिक विभागों में व्यवहृत होता है ।

(४९) वीणा (तत)—संगीत शास्त्र में सभी प्रकार के तत वाद्यों को वीणा की श्रेणी में ही सम्मिलित किया गया है । इसके अनुसार यही सोचा जा सकता है कि वीणा शब्द एक समूह का परिचायक है । इसका कारण यह है कि 'कानन' को कात्यायनी वीणा कहा जाता है, पिनाकी वीणा गज से बजती है । किसी-किसी ने सरोद का शारदीय वीणा के रूप में उल्लेख किया है । सितार को कच्छपी वीणा एवं त्रितन्त्री वीणा भी कहा जाता है । सप्ततन्त्री चित्रा वीणा का भी उल्लेख है, वर्तमान सितार के साथ उसकी तुलना की जा सकती है । किसी-किसी ने सारंगी को सारंग वीणा भी कहा है । इससे ऐसा माना जा सकता है कि तत वाद्य मात्र ही वीणा की श्रेणी में आता है । संगीतरत्नाकर में चर्मतन्तु एवं लौहमय तन्त्री दोनों प्रकार की तन्त्री का उल्लेख है । आधुनिक और प्राचीन शास्त्रों में निम्नलिखित कई प्रकार की वीणा का उल्लेख है :

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(१) आलापनी : मेष की आँत की ताँत, कपास या रेशम के सूत का व्यवहार होता है। (२) उदुम्बरी, (३) एकतन्त्री, (४) कच्छपी, (५) किन्नरी—इनमें (क) बृहती, (ख) मध्यमा, (ग) लघ्वी। (६) कुब्जिका, (७) कूर्म्मिका, (८) घोषवती, (९) चित्रा (सप्ततन्त्री), (१०) जया, (११) ज्येष्ठा, (१२) तुम्बुरु (तम्बूरा), (१३) त्रितन्त्री, (१४) त्रिस्वरी, (१५) दक्षिणी, (१६) नकुल, (द्वितन्त्री), (१७) नकुलेष्ठि, (१८) नादेश्वर, (१९) नारदीय, (२०) निःशंक, (२१) परिवादिनी, (२२) पिनाकी (धनुयन्त्र), (२३) पीन, (२४) प्रसारिणी, (२५) वल्लकी, (२६) विपञ्ची (नवतन्त्री) (२७) ब्रह्म, (२८) भरत, (२९) मत्तकोकिला (एकविंशतितन्त्री), (३०) महती (प्रचलित), (३१) रंजनी (दांड और पटरी सितार के समान), (३२) रावणहस्तक, (३३) रुद्र (रबाव), (३४) शत-तन्त्री (सम्भवतः कानन), (३५) शारदीय (सरोद), (३६) श्रुति (द्वाविंशतितन्त्री), (३७) षट्कर्ण, (३८) सारंग (सारंगी) (३९) सुर (सुरश्रृंगार), (४०) स्वर, (४१) हस्तिका।

शास्त्रकार वर्तमान काल में प्रचलित वीणा को ही महती वीणा मानते हैं। प्रचलित अन्यान्य सभी तत वाद्य जैसे सितार, सुरवहार, सरोद, इसराज, रबाब, सुरश्रृंगार इत्यादि के साथ महती वीणा का मूलगत पार्थक्य है। प्रधान पार्थक्य दो हैं :

[१] अन्यान्य समस्त तत वाद्यों में तबली और खोल का व्यवहार है, वीणा वाद्य में तबली नहीं है। तबली में एक काष्ठ-फलक (लकड़ी की पट्टी) अथवा चर्माच्छादन है, जिसके ऊपर जवारी रहती है एवं जिसके द्वारा तूम्बा जड़ित रहता है। तबली अन्यान्य वाद्य के डण्डे के साथ संयुक्त की जाती है।

(२) अन्यान्य समस्त तत वाद्य का मुख्य तार जिस ओर विन्यस्त रहता है, अर्थात् सामने से वाद्य देखने पर दर्शक की दाहिनी ओर रहता है। महती वीणा का मुख्य तार उसके विपरीत दिशा में अर्थात् दर्शक की बायीं ओर रहता है। इसीलिए इस वीणा की वादन-पद्धति अन्यान्य समस्त तत वाद्यों से मूलतः पृथक् है। प्राचीन काल में वीणा वाद्य का डाँड़ बाँस का बना होता था। एक पोरवाले विशिष्ट बाँस-दण्ड के दुष्प्राप्य होने के कारण वर्तमान काल में यह काष्ठ का बना हुआ होता है। यह अचल थाट का वाद्य है, इसकी सारिकाएँ अथवा परदे मोम आदि से डाँड़ के साथ संयुक्त रहते हैं। वीणा वाद्य में डाँड़ के ऊपरी भाग में वादनोपयोगी चार प्रधान तार व्यवहृत होते हैं। एवं दर्शक के परिदृष्ट बायीं ओर दो चिकारी के तार और दायीं ओर एक छेड़ने का तार रहता है। यह शेषोक्त तार बायें हाथ के अँगूठे द्वारा बजाया जाता है। चिकारी के दो तार बायें हाथ की कनिष्ठा एवं मुख्य तार तर्जनी एवं मध्यमा के मिजराब की सहायता से बजाया जाता है। वीणा बजाते समय मिजराब पहनने की रीति सितार आदि वाद्य की रीति से पृथक् है। मियाँ तानसेन के कन्यावंश वीणा वाद्य की उन्नति करते आ रहे हैं।

(५०) वेणु (सुषिर)—देखिए वंशी।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(५१) बेहला (तत)—बेहला के प्रचलन के बारे में कई प्रकार के मत हैं। कुछ लोग कहते हैं कि रावण द्वारा निर्मित पिनाकी वीणा से ही बेहला की उत्पत्ति हुई और भारतवर्ष से ही अन्यान्य देशों में बेहला का प्रचलन हुआ। कुछ लोग वेहला को भारतीय भाषा में 'वाहुलीन' कहते हैं। वर्तमान काल में भारत में जो वेहला प्रचलित है, वह किसी भी प्रकार से भारतीय नहीं है। इस सम्बन्ध में मतभेद नहीं है। यूरोप में १६वीं शताब्दी से ही वेहला का अधिक प्रचलन हुआ था किन्तु १७वीं शताब्दी के अन्त तक स्ट्रेडिवेरियस ने बेहला की कई प्रकार उन्नति कर इसे यूरोपीय तत वाद्यों में सर्वप्रधान वना दिया। १८वीं शताब्दी से बेहला समूह-संगीत के वाद्यों में सर्वप्रधान वाद्य के रूप में माना गया। इसमें चार तारों का व्यवहार होता है। आगे सब ताँत के तार थे, आजकल लोहे के तार भी व्यवहृत होते हैं। वर्तमान काल में दो ताँत के तार, एक लोहे का तार एवं एक निकल अथवा जर्मन सिल्वर तार द्वारा वेष्ठित रेशम का तार व्यवहृत होता है। साधारणतया बेहला में तीन सप्तकस्वरों का व्यवहार किया जाता है। भारतवर्ष में बेहला का प्रचलन काफ़ी अधिक हो गया है, किन्तु वाद्य की मिठास में भारतीय वेहला यूरोपीय वेहला की तुलना में नगण्य है। वेहला की वादन-पद्धति भी दोनों देशों में सम्पूर्णतया अलग है।

(५२) बैंजो (तत)—बैंजो के साथ गिटार का अन्तर यह है कि गिटार की तबली काष्ठ निर्मित और बैंजो की तबली चर्म निर्मित है एवं उसकी विपरीत दिशा में कोई आच्छादन नहीं है। बैंजो की तबली गोलाकृति 'डफ' वाद्य के समान हैं, चर्माच्छादित पृष्ठ के ऊपर जवारी लगाकर उसपर तार विन्यस्त करते हैं। कलकत्ता में लगभग ३०–४० वर्ष पूर्व वेंजो का विशेष प्रचलन हुआ था किन्तु वर्तमानकाल में यह प्रायः नहीं देखा जाता। (देखिए गिट्टार)

(५३) वैगपाइप (सुषिर)—इंगलैण्ड में मध्ययुग से ही वैगपाइप का प्रचलन है, किन्तु इसका आविष्कार वहुत पहले ही हुआ था। स्कॉटलैण्ड में वैगपाइप का समादर सवसे अधिक है। स्कॉटलैण्डवासियों का यह नित्य प्रयोजनीय वाद्य है, जिस प्रकार भारत में शंख नित्य प्रयोजनीय है। इसमें रीड-युक्त तीन पाइप रहते हैं, वे वादी-संवादी के अनुसार मिलाये जाते हैं और उनमें से एक लम्बी ध्वनि निकलती है। एक रीडयुक्त पाइप में वंसी के समान छिद्र रहता है, इससे ही विभिन्न स्वर बजते हैं और एक फूँक पाइप है जिसके द्वारा चर्मनिर्मित मसक में वायु भर दिया जाता है। इस मसक के विभिन्न स्थानों से फूँक पाइप सहित पाँच पाइप निकले हैं। मसक और वैग बायें हाथ एवं बायीं कमर के बीच रखकर और बायें हाथ से पकड़कर पाइपों को ध्वनित किया जाता है। वैगपाइप की फूँक पाइप को चण्टार पाइप एवं शेष तीन पाइपों को ड्रोन पाइप कहा जाता है। आयरलैण्ड में बैगपाइप का काफ़ी प्रचलन है।

भारतवर्ष में सम्भवतः हॉलैण्डवासी सैनिकों द्वारा बैगपाइप का प्रचलन किया गया और साधारणतया भारतीय बैगपाइप वादकगण हॉलैण्ड की पोशाक पहनकर ही

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

बैगपाइप बजाने के लिए आते हैं। बैगपाइप की ध्वनि अत्यन्त कर्कश है किन्तु बैण्ड में अन्यान्य वाद्यों के समूह में बैगपाइप की अपनी विशेषता प्रकट होती है। बैगपाइप की आकृति असाधारण है अतः साधारण लोगों के बैगपाइप के सम्बन्ध में कुछ औत्सुक्य है। आजकल भारतीय वादकगण राग-रागिनी और फ़िल्मी गीत भी इसपर बजाते है।

(५४) बासून (सुषिर)—ओबो जाति की यूरोपीय बाँसुरी। ओबो की अपेक्षा इसकी ध्वनि मन्द्र एवं सामान्य आकृतिगत पृथकता भी है। किन्तु इसे ओबो का ही एक प्रकार माना जाता है। (देखिए ओबो)

(५५) भेरी (सुषिर)—पीतल का बाँसुरी जातीय वाद्य। यह दीर्घाकार होती हैं किन्तु कुछ छोटी नलियों के मेल से बनती है। साधारणतया नलियाँ एक के भीतर दूसरो प्रविष्ट रहती हैं। बजाने के समय नलियों को खींचने पर वह दीर्घाकार हो जाती है। इसकी फूँक-पद्धति शंख के समान है। पहले रणस्थल में भेरो का व्यवहार था, आजकल मांगलिक कार्य में इसका व्यवहार किया जाता है।

(५६) मंजीरा (घन)—कांसा अथवा तांबा, जस्ता मिश्रित-कांसे से निर्मित छोटी-छोटी दो कटोरियों की आकृतिवाला वाद्य। यह वाद्य पारस्परिक आघात से ही बजता है। अधिकतर यह मांगलिक अनुष्ठान में ढोलक के सहकारी यन्त्र के रूप में प्रयुक्त होता है।

(५७) मादल या मुरज (आनद्ध)—संस्कृत मार्दल शब्द का अपभ्रंश। यह इस देश का ग्राम्य वाद्य है। मादल काष्ठ निर्मित रहता है, मृदंग के समान यह काष्ठ-खोल आदि से अन्त तक चर्मरज्जु से वेष्ठित रहता है। और इसके दो किनारे चर्माच्छादित रहते हैं। मादल के दोनों किनारे प्रायः समान परिधि के होते हैं और चर्माच्छादन चर्मरज्जु से खिंचा रहता है। संथाल लोग मादल का अधिक प्रयोग करते हैं। बंगाल में विभिन्न गाँवों में उत्सवों के समय मादल बजाया जाता है। शास्त्र में मादल को मार्दल, काष्ठ-निर्मित होते हुए भी मृदंग अथवा मुरज कहा गया है। शास्त्र में मादल के बायीं ओर खरली लगाने की व्यवस्था है।

(५८) मृदंग अथवा खोल (आनद्ध)—अति प्राचीन भारतीय वाद्य। मृदंग मृत्तिका निर्मित होता है और इसके दायें हाथ का किनारा छोटी तथा बायें हाथ का किनारा बड़ी परिधि का होता है। मृदंग के बीच की परिधि दोनों किनारों की तुलना में बड़ी होती है। मादल के समान इसका शरीर भी आदि से अन्त तक चर्मरज्जु से वेष्टित रहता है। मृदंग के दोनों किनारों के खरलीयुक्त चर्माच्छादन चर्मरज्जु से खिंचे रहते हैं। इसे बोलचाल की भाषा में खोल कहा जाता है; एवं बंगाल के मुख्य एवं विशिष्ट संगीत-कीर्तन के साथ बजाया जाता है। मणिपुरी नृत्य के साथ भी खोल बजाने की रीति प्रचलित है।

मृत्तिका निर्मित आनद्ध वाद्य को ही मृदंग कहा जाता है, किन्तु शास्त्र में काष्ठ-निर्मित मादल का भी मृदंग के रूप में उल्लेख किया गया है। पखावज

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

को भी मृदंग कहा गया है।

(५९) मैण्डोलिन (तत)—यूरोपीय गिटार जातीय वाद्य। इस पर चार जोड़ों में तार रहते हैं अर्थात् दो-दो तार पास-पास विन्यस्त रहते हैं, इस प्रकार सब मिलाकर आठ तार रहते हैं। गिटार के समान इसपर भी परदे हैं और यह जवे से बजाया जाता है। साधारणतया मैण्डोलिन का खोल इसराज के खोल के पिछले भाग की भाँति अण्डाकार रहता है। मैण्डोलिन वाद्य ल्युड वाद्य जैसा है; वर्तमान काल में ल्युड वाद्य प्रायः लुप्त हो गया है एवं यूरोपीय ग्रन्थकारों ने ल्युड को पश्चिम के तत वाद्य के रूप में स्वीकार किया है।

(६०) रवाब (तत)—राजा सौरीन्द्रमोहन ठाकुर के 'वाद्य-कोष' में लिखा है कि प्रायः हज़ार वर्ष पूर्व अरब देश के वेसूद ग्रामवासी अब्दुल्ला ने 'रुवेब' नामक वाद्य का आविष्कार किया एवं रुवेब ही आजकल रवाब नाम से परिचित है। पाश्चात्त्य लेखक के मतानुसार मियाँ तानसेन ही रवाब के स्रष्टा थे किन्तु पूर्वोक्त मत ही प्रायः ठीक है। भारत में रुद्रवीणा नामक एक वाद्य प्रचलित है—यही रवाब है। रुद्रवीणा का उल्लेख संगीतरत्नाकर में नहीं है, सम्भवतः आधुनिक किसी संगीतकार ने रवाब को ही रुद्र-वीणा का नाम दे दिया होगा। जिस प्रकार सरोद शारदीय-वीणा के नाम से प्रचलित किया गया। शास्त्र में तत वाद्य के रूप में मात्र वीणा का उल्लेख है, अतः रवाब भी वीणा का ही प्रकार है।

रवाब का सम्पूर्ण अंश ही काष्ठ-निर्मित एवं खोल चर्माच्छादित है, इसे खाल (चर्म) कहा जाता है एवं इस खाल के ऊपर काष्ठ अथवा हाथी-दाँत निर्मित जवारी के ऊपर से छह तार विन्यस्त रहते हैं। रवाब में चिकारी के तार नहीं हैं। ताँत के वाद्य में स्वर का श्वास कम रहने के कारण इसपर अत्यन्त विलम्बित लय में आलाप सम्भव नहीं, इसीलिए रवाब पर वादनोपयोगी आलाप भी बीण के आलाप से कुछ पृथक् है।

आलाप के जोड़ अंग का काम एवं तारपरण ही रवाब पर मुख्यतया होता है। तारपरण के काम के समय रवाब की खाल पर बायें एवं दायें हाथ की चाँटी द्वारा कुछ बोल बजाया जाता है। बायें हाथ के रवाब के डाँड के ऊपर भी चाँटी द्वारा कुछ बोल बजाये जाते हैं, इस प्रकार चाँटी को चपक कहा जाता है। रवाब वाद्य भारतवर्ष में बहुत कम संगीतकार बजाते हैं। यह जवे से बजाया जाता है। रवाब की खाल के ऊपर चाँटी द्वारा बजाने की पद्धति का अनुकरण कर सरोद के तारपरण में चाँटी का व्यवहार किया जाता है। मियाँ तानसेन के पुत्र-वंश ने रवाब की उन्नति की है।

(६१) रामसिंगा (सुषिर)—अति प्राचीन भारतीय वाद्य। पीतल या ताँबा निर्मित यह वाद्य अँगरेज़ी 'S' अक्षर के समान दीर्घाकार विशिष्ट होता है। प्राचीन काल में यह रण-वाद्य था, वर्तमान काल में पूजा एवं मांगलिक अनुष्ठानों में ही यह व्यवहृत होता है। इसकी आकृति अन्यान्य बंशी जातीय वाद्य से पृथक् है और इसकी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ध्वनि भी अन्यान्य सुषिर वाद्यों की अपेक्षा वैशिष्ट्यपूर्ण है। इसकी फूंक-पद्धति शंख के समान है।

(६२) शंख (सुषिर)—हिन्दुओं की अत्यन्त परिचित वस्तु। पूजा, मांगलिक, दैनिक, अनुष्ठान और संकेत-ज्ञापन में 'शंख का व्यवहार होता है। शंख की नाभि काटकर फेंकनी पड़ती है और उसी स्थान पर फूंक मारकर बजाना पड़ता है। शास्त्र में इसके छिद्र-स्थान पर स्वर्ण अथवा रजत-निर्मित नलिका मोम द्वारा चिपकाने की व्यवस्था है किन्तु साधारणतया इसका व्यवहार नहीं होता। इसमें फूंक-पद्धति की विशिष्टता हैं। दोनों होंठ ज़ोर से दबाकर फूंक मारनी पड़ती है।

(६३) शहनाई (सुषिर)—यह काष्ठ निर्मित वंशी जातीय वाद्य है। आकृति धतूरा पुष्प के समान, पीतल का प्रशस्त बाहरी मुखभाग। शहनाई युग्म रीड के व्यवहार से बजती है। शहनाई एकाकी रूप से प्रायः नहीं बजती, एक और शहनाई पर निरन्तर षड्ज स्वर बजता रहता है और इसके साथ छोटे टिकारा वाद्य पर संगत की जाती है। प्रधानतः इन तीनों वादकों के शहनाई-वादन को 'रोशन चौकी' कहा जाता है। आजकल 'रोशन चौकी' ने शास्त्रीय संगीत के जलसों में विशिष्ट स्थान ले लिया है। प्राचीन काल में मांगलिक एवं उत्सव आदि के उपलक्ष में ही यह वाद्य बजाया जाता था। 'रोशन चौकी' का प्रचलित नाम (नौबत) है। देव-मन्दिर या राजप्रासाद के प्रधान तोरण-द्वार के ऊपर के भाग पर नौबत बजाने के लिए नौबतख़ाना बना रहता है। प्राचीन काल में प्रति प्रहर के अन्त में वहाँ नौबत बजाने की रीति थी। आजकल भी मथुरा, वृन्दावन, वाराणसी आदि तीर्थस्थानों के कई मन्दिरों में प्रहर के अन्त में शहनाई बजती है। शहनाई फ़ारस में भी प्रचलित है।

(६४) शिंगा (सुषिर)—प्राचीन काल में यह महिष-शृंग से निर्मित होता था, वर्तमान काल में धातु-निर्मित शिंगा का प्रचलन होने के कारण शृंग-निर्मित शिंगा का व्यवहार अपेक्षाकृत कम है। वनवासी आज भी शृंग-निर्मित शिंगा का व्यवहार करते हैं। इसकी फूंक-पद्धति शंख के समान है। शिंगा पूर्व-निर्धारित संकेत-ज्ञापन का सुषिर वाद्य है।

(६५) सरोद (तत)—सरोद रबाब-वाद्य के समान आकृति का है। रबाब के साथ इसका प्रधान पार्थक्य पटरी की आकृति का सामान्य भेद है। चिकारी एवं तरब के तारों का प्रयोग और इसके अलावा इसके डाँड के ऊपर का भाग लोहा-निर्मित चादर से मण्डित रहता है। प्राचीन काल में सरोद में ताँत का व्यवहार किया जाता था, उस समय इसका डाँड लोहे की चादर से मण्डित नहीं रहता था।

१९वीं शताब्दी के अन्त में सरोद में लोहे के तार का प्रयोग होने से उसके डाँड के ऊपरी भाग को लोहे की चादर से मण्डित किया गया। सरोद में परदे नहीं होते। रबाब के समान यह परदाविहीन वाद्य है। लोहे के तार के व्यवहार से सरोद के स्वर का श्वास बढ़ गया है, अतः इसपर विलम्बित आलाप बजाना सम्भव है। इसके अलावा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रबाब की समस्त वादन-पद्धति को सरोद पर बजाना सम्भव है। सरोद मुख्यतः गत तोड़ा बजाने का वाद्य है, यद्यपि आलाप इसपर श्रुति-मधुर होता है। रबाब में गत नहीं बजायी जा सकती, वह मात्र आलाप का ही वाद्य है। रबाब के तारपरण का काम आजकल सरोद पर किया जाता है। रबाव के चर्माच्छादन के ऊपर जिस प्रकार चाँटी से तारपरण के कुछ बोल बजते हैं, सरोद पर भी उसी प्रकार चाँटी द्वारा बोल बजाये जाते हैं।

(६६) सारिन्दा (तत)—खोल की आकृति इसराज के समान होते हुए भी तुलना में वृहत्तर है। परदाविहीन ग्राम्य वाद्य। यह वाद्य गज से बजाया जाता है और केवल तीन ताँत अथवा अश्वपुच्छ निर्मित तार इसपर व्यवहृत होते हैं। यह वाद्य किस देश का है इसका निर्णय नहीं किया जा सका, फिर भी यह अति प्राचीन वाद्य है।

(६७) सारंगी (तत)—कई लोग इसे पिनाकी वीणा का रूपान्तर ही मानते हैं, किन्तु गजयुक्त होने मात्र से इसे पिनाकी वीणा का रूपान्तर मानने की बात नहीं जँचती। कई लोग मानते हैं कि यह रावण द्वारा आविष्कृत है। यह भी पौराणिक आख्यायिका मात्र है। कुछ लोग इसे सारंगवीण भी मानते हैं। यह अति प्राचीन वाद्य है इसमें कोई सन्देह नहीं।

इसका अंग काष्ठ-निर्मित और खोल चर्माच्छादित है। साधारणतया चार प्रधान ताँत एवं ११ पीतल निर्मित तड़प के तार का इस वाद्य में व्यवहार किया जाता है। यह पहले ग्राम्य वाद्य ही था, प्रायः पाँच सौ वर्षों से गायन अनुगामी वाद्य के रूप में इसका प्रयोग किया जाता है। वर्तमान शताब्दी के आरम्भ से यह एकाकी प्रधान वाद्य के रूप में शास्त्रीय संगीत-महफ़िल में प्रतिष्ठित है। कुछ सारंगी वादकों ने ५६ तार युक्त सारंगी का निर्माण कराया था एवं उन्होंने सुरबहार के आलाप की समस्त वादन-पद्धति सारंगी पर बजाने का अधिकार प्राप्त कर लिया था।

(६८) सितार (तत)—सितार फ़ारसी शब्द है और इसका अर्थ है तीन तार। शास्त्र में त्रितन्त्री वीणा और कच्छपी वीणा का उल्लेख मिलता है। कच्छपी वीणा से कछुआ-सितार का नामकरण हुआ, ऐसा पण्डितों का अभिमत है। भारत में त्रितन्त्री वीणा का प्रचलन शायद काफ़ी था एवं १३वीं शताब्दी के अन्तिम दशक से १४वीं शताब्दी के प्रथम दशक के बीच अमीर खुसरू ने त्रितन्त्री वीणा को सितार नाम देकर प्रचारित किया। उस समय से त्रितन्त्री वीणा सितार के नाम से प्रचलित है, अमीर खुसरू सितार के मूल आविष्कर्ता नहीं। इस यन्त्र के अत्यधिक लोकप्रिय होने के कारण क्रमिक उन्नति हुई एवं तीन तारों के स्थान पर पाँच तार लगाये गये। सम्भवतः तानसेन वंशज मसीत खाँ ने ही अतिरिक्त तार लगाये। सितार वाद्य में वादनोपयोगी गत की भी मसीत खाँ ने ही सृष्टि की। उनके द्वारा आविष्कृत वादन-पद्धति को 'मसीतखानी बाजन' कहा जाता है। मसीत खाँ ने अपने वंश के लिए मसीतखानी बाजन सुरक्षित करके रखा था। उनके एक शिष्य गुलाम रज़ा खाँ को शिक्षा देने के लिए अन्य प्रकार के बाजन की

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सृष्टि कर शिष्य के नामानुयायी ही 'रज़ाखानी बाजन' कहकर उसे प्रचलित किया, किन्तु ग्रन्थकार का विचार है कि ग़ुलाम रज़ा ने स्वयं 'रज़ाखानी वाजन' की सृष्टि की और उसका प्रचलन भी। रज़ाखानी वाजन को 'पूर्वी' अथवा 'पूरव' का बाजन कहा जाता है। मसीतखानी बाजन के साथ विलम्बित एवं रज़ाखानी बाजन के साथ तराना का अधिक सादृश्य है (देखिए मसीतखानी और रज़ाखानी)। वर्तमान बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में मसीतखानी बाजन के आधार पर विख्यात सितारिया इमदाद ख़ाँ और एक प्रकार की वादन-पद्धति की सृष्टि कर गये जो 'इमदादखानी बाजन' के नाम से प्रचलित हुआ। कई लोग इस बाजन का आधुनिक 'मसीतखानी' रूप में भी उल्लेख करते हैं (देखिए इमदादखानी)। मियाँ तानसेन के पुत्र सूरतसेन के वंशजों ने मसीतखानी बाज ग्रहण किया था एवं जयपुर के सेनिया संगीतकार मसीत ख़ाँ के घरानेदार हैं। 'मसीतखानी बाजन' को 'पछाह का बाजन' अथवा 'पश्चिमी बाजन' भी कहा जाता है।

अनुमान है कि तीस वर्ष पहले भी जयपुरी सितार पर चिकारी के तार का व्यवहार नहीं होता था; केवल पाँच प्रधान तारों का ही व्यवहार होता था। मियाँ तानसेन के पुत्र-वंश के प्यार ख़ाँ और दौहित्र वंश के उमराव ख़ाँ—इन लोगों के शिष्य ग़ुलाम मुहम्मद ख़ाँ ने प्रायः १२५ वर्ष पूर्व आलाप वादनोपयोगी वाद्य सुरबहार की सृष्टि की, और इस-पर तड़प और चिकारी के तार जोड़ दिये। इसके बाद सितार में भी चिकारी के तार लगाये गये। जयपुर के सेनिया संगीतकारों ने तब भी चिकारी का व्यवहार नहीं किया। ग़ुलाम मुहम्मद ख़ाँ साहब के पुत्र सज्जाद मुहम्मद ख़ाँ कलकत्ता के विख्यात सुरबहार एवं सितारवादक थे। इमदाद ख़ाँ को कई वर्षों तक सज्जाद मुहम्मद की सुर-साधना सुनने का सुअवसर प्राप्त हुआ था।

वर्तमान समय में अधिकांश स्थानों पर तड़पदार सितार का ही व्यवहार किया जाता है, तड़पविहीन सितार शास्त्रीय संगीत के कार्यक्रम में अब और दिखाई नहीं पड़ते। सितार मुख्यतः औचार, आलाप और गत बजाने का बाजन है। किन्तु इसपर मन्द्र षड्ज का तार लगाकर आलाप भी बजाया जा सकता है। आलाप-अंग ठीक होने पर भी खरजमन्द्र तार के लिए गत बजाने में इस वाद्य का व्यवहार कुछ असुविधाजनक है। चिकारी का प्रधान काम 'झाला' खरजमन्द्र तार-युक्त सितार में सन्तोषजनक नहीं होता।

सितार के डाँड़ के ऊपर की काष्ठ-पट्टी को पटरी कहा जाता है और तुम्बे को आच्छादित करनेवाली काष्ठफलक को तबली कहा जाता है। आजकल सितार में प्रधान सात तार और तड़प के लिए ११ से १३ तक तारों का व्यवहार होता है। सचल थाट के सितार में १७, अचल थाट के सितार में २३ एवं मध्यवर्ती कुछ-कुछ प्रचलित सितार में १९ परदे होते हैं। साधारणतया १९ परदों की सितार को ही अचल थाट का वाद्य कहा जाता है। गत ४०-५० वर्षों से बड़े तड़पदार सितार में दो तुम्बे लगाने की रीति प्रचलित हुई है, जयपुरी सितार में पहले तीन तुम्बे व्यवहृत होते थे।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वर्तमान सितार के दो तुम्बों के अलावा प्रधान तुम्बे से एकदम संलग्न पीछे ही तृतीय तुम्बा लगता था—यह प्रचलन आजकल लुप्त है।

(६९) सुरचैन (तत)—तरणविहीन सितार का बृहद् संस्करण। इसका खोल काष्ठ निर्मित है। सम्भवतः सुरचैन वाद्य सुरबहार के पहले आविष्कृत हुआ। इसपर आलाप बजता है। इसके आविष्कर्ता कौन थे, यह ज्ञात नहीं। सरोदाकृति, फिर भी परदा और जवारी युक्त एक प्रकार का वाद्य सुरचैन नाम से है। यह सरोद के समान जवा अथवा सितार के समान मिजराब से बज सकता है।

(७०) सुरबहार (तत)—तानसेन के पुत्रवंश के पियार (प्यार) एवं दौहित्र वंश के उमराव खाँ के शिष्य गुलाम मुहम्मद खाँ ने आलाप-वादनोपयोगी सुरबहार वाद्य की सृष्टि की। सुरबहार सितार वाद्य के अनुरूप है—दोनों में पार्थक्य —

(१) सितार की अपेक्षा सुरबहार काफ़ी बड़ा होता है।

(२) सितार के पाँच प्रधान तारों के स्थान पर सुरबहार में सात तार व्यवहृत होते हैं, जिनमें दो चिकारी के तार हैं।

(३) साधारणतया सितार में तड़प के तार व्यवहृत नहीं होते, सुरबहार में तड़प के तार लगाये गये।

(४) सितार में मन्द्र स्वरों का व्यवहार बहुत कम था, सुरबहार में मन्द्र स्वरों का व्यवहार यथेष्ट रूप से हुआ।

इसके अलावा सितार और सुरबहार की वादन-शैली प्रायः एकरूप है (देखिए सितार)। सुरचैन की आकृति देखकर वह ही सुरबहार का निकटतम 'पूर्व-पुरुष' लगता है।

(७१) सुरमंजरी, सुरमण्डल या स्वरमण्डल (तत)— कानन का नामान्तर।

(७२) सुररबाब (तत)—रबाब वाद्य में लौह-पीतल निर्मित तार एवं काष्ठ-पटरी के स्थान पर सुरशृंगार के समान लौह-पटरी लगाकर सुररबाब की सृष्टि हुई। इसकी वादन-शैली सुरशृंगार के समान है किन्तु तारपरण के काम के समय रबाब के समान खाल (चर्म) पर हथेली द्वारा बजाना पड़ता है।

(७३) सुरशृंगार (तत)—रबाब वाद्य के काष्ठ-खोल के स्थान पर तुम्बा, चर्म-आच्छादन के स्थान पर काष्ठ-तबली, काष्ठ-पटरी के स्थान पर सरोद के समान लौह चादर निर्मित पटरी एवं तांत के स्थान पर लौह-पीतल के तारों का व्यवहार कर सुरशृंगार की सृष्टि हुई। बाद में इसपर चिकारी के दो तार लगाये गये। तानसेन के पुत्र-वंश के जाफ़र खाँ ने वाराणसी के एक कारीगर से सुरशृंगार का निर्माण कराया था। रबाब की ध्वनि को अधिक लोकप्रिय करने और विलम्बित आलाप बजाने के योग्य बनाने के उद्देश्य से ही जाफ़र खाँ ने सुरशृंगार की सृष्टि की। इसकी ध्वनि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गम्भीर एवं मधुर है और वाद्य का श्वास भी रबाब से अधिक है। भारत में सुरश्रृंगार वाद्य बहुत कम है।

(७४) सुरसंग्रह या स्वराज (तत)—दोतारा का नामान्तर।

(७५) सैक्सोफ़ोन (सुषिर)—पीतल निर्मित यूरोपीय बंशी जातीय वाद्य। एडल्फ़ सैक्स नामक एक व्यक्ति ने १८४० में इसका आविष्कार किया। इसकी आकृति अंगरेज़ी अक्षर 'S' के समान है। इसमें दो हाथों की उँगलियों के लिए छह छिद्र एवं स्प्रिंग युक्त विशेष ढकनीवाले अतिरिक्त २० छिद्र रहते हैं। यूरोपीय कंसर्ट वाद्यों में काष्ठमय सुषिर और धातु के सुषिर वाद्य की ध्वनि में सामंजस्य स्थापित करने के लिए ही इसकी सृष्टि हुई। काष्ठमय सुषिर वाद्य की ध्वनि कोमल एवं मधुर, धातु के सुषिर वाद्य की ध्वनि कर्कश एवं ऊँची होती है—इन दोनों के बीच सामंजस्य स्थापित करने के लिए सैक्सोफ़ोन की ध्वनि कोमल और ऊँची हुई है। इसकी फूँक-पद्धति क्लॉरिनेट के समान है। क्लॉरिनेट के समान इसमें एक रीड का व्यवहार होता है। रीड काष्ठमय सुषिर वाद्य का प्रधान वैशिष्ट्य है, इसकी ध्वनि मधुर होती है। पीतल अथवा धातु के सुषिर वाद्य में फूँकने की शैली अधिकांशतः शंख के अनुरूप कर्कश हो जाती है।

(७६) हार्न (सुषिर)—पीतल निर्मित यूरोपीय बंशी जातीय वाद्य। श्रृंग निर्मित सिंगा से ही हार्न की सृष्टि। इसकी उत्पत्ति श्रृंग से होने के बावजूद भी वर्षों से हार्न पीतल का ही बनाया जाता है। ट्रम्पेट या ट्रम्बोन जातीय सब प्रकार के सुषिर वाद्य ही हार्न की श्रेणी में आते हैं। इसके अलावा ट्रम्पेट के एक विशेष प्रकार को भी हार्न कहा जाता है; यह कुण्डलाकृति एवं तीन वॉल्व युक्त बंशी है। इसकी फूँक-शैली ट्रम्पेट के समान और शंख के अनुरूप है।

(७७) हार्प (तत)—अत्यन्त प्राचीन वाद्य। किसी-किसी ग्रन्थकार के मतानुसार वाद्यों में यही सर्वप्रथम है। ईसा-पूर्व १३वीं शताब्दी में मिस्र में यही वाद्य बजाया जाता था। साधारणतया तीन काष्ठ-पट्टियाँ त्रिभुजाकृति में संलग्न की जाती हैं एवं इस त्रिभुज की दो काष्ठ-पट्टियों के बीच लौह-तार विन्यस्त रहते हैं। जिन दो काष्ठ-पट्टियों के बीच तार विन्यस्त किये जाते हैं, उनके बीच एक पट्टी के साथ बक्से की आकृति का ध्वनि-कोष जुड़ा रहता है एवं इसी से ध्वनि निकलती है।

हार्प-वादक ऊँचे स्थान पर बैठकर, दो जांघों के बीच हार्प को स्थापित कर दोनों हाथों की उँगलियों से बजाता है। तार, स्थूल एवं सूक्ष्म तथा बड़े एवं छोटे होने के कारण स्वर ऊँचा-नीचा ध्वनित होता है। हार्प कई प्रकार की आकृतियों के होते हैं, एवं विभिन्न देशों में विभिन्न आकृति के हार्प देखने में आते हैं। भारतीय कात्यायनी-वीणा और कानन हार्प जातीय वाद्य हैं।

(७८) हवाई गिटार (तत)—देखिए गिटार।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

विकृत स्वर

स्वरसप्तक के षड्ज और पंचम में कोई भी विकृत नहीं होता, किन्तु ऋषभ, गान्धार, मध्यम, धैवत और निषाद ये पाँच स्वर कोमल और तीव्र के रूप में विकृत होते हैं। जैसे कोमल गान्धार प्राचीन काल में शुद्धस्वर के रूप में परिचित था, वर्तमान काल में यह विकृत स्वर के रूप में ज़ाना जाता हैं। तीव्र मध्यम स्वर शुद्ध मध्यम स्वर की विकृति है, अतः यह विकृत स्वर हैं। स्वस्थान अर्थात् अपनी निर्दिष्ट श्रुतिको छोड़कर अन्य स्थान पर अधिष्ठित होने पर वही स्वर विकृत माना जाता है। (देखिए श्रुति)।

विढार, विड़ार, विदार

सम्भवतः 'विदार' का अर्थ विदीर्ण करना है, इसीसे विड़ार का व्यवहार शुरू हुआ है। यहाँ स्वाभाविक क्रम को विदीर्ण करना अर्थ ही परिस्फुट होता है। राग के वितार में स्वाभाविक एवं प्रत्याशित, धारावाहिकता के बदले अस्वाभाविक एवं अप्रत्याशित धारावाहिकता या गति का व्यवहार होनेपर उसी धारावाहिकता, गति या चलन को विड़ार कहा जाता है; उसमें राग का रूप भी कुछ समय के लिए अप्रकट रहता है, किन्तु अन्य राग की छाया प्रकट नहीं होती। यह काफ़ी निपुणता का प्रदर्शन है। यमन राग के विड़ार का विस्तार इस प्रकार से हो सकता है।

ग मं नि, मं नि ध, रे ग, मं ध़ नि़, ध मं, ग रे सा'। अलाप के मध अंग में विड़ार का व्यवहार होता है। विड़ार-गति में रचित 'सा रे ग म' एवं गत भी देखी जाती है। गति का यहाँ अर्थ चलन से है।

विन्यास

देखिए बिदारी।

विलम्बित लय

शब्द आपेक्षिक-विशिष्ट। मध्यलय का अर्थ ही विलम्बित लय है। (देखिए लय)

विलोम

विपरीतक्रम—व्युत्क्रम—अर्थात् स्वरसप्तक के स्वाभाविक क्रम के विपरीत; यथा नि ध प म ग रे सा इस क्रम से। अवरोही क्रम। (देखिए अवरोह)

विवादी

विवादी स्वर के लक्षण के बारे में शास्त्र में कहा गया है कि दो स्वरों के बीच यदि एक श्रुति विद्यमान हो तब ये स्वर-रूप परस्पर विवादी होते हैं, अर्थात् वर्तमान

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शुद्ध थाट का गन्धार और मध्यम आपस में विवादी हैं। विवादी स्वर की तालिका यहाँ दी गयी है :

विवादी स्वर	वादी स्वर	विवादी स्वर
नि़	सा	रे॒
सा	रे॒	रे
रे॒	रे	ग॒
रे	ग॒	ग
ग॒	ग	म
ग	म	म॑
म	म॑	प
म॑	प	ध॒
प	ध॒	ध
ध॒	ध	नि॒
ध	नि॒	नि
नि॒	नि	सां

किसी-किसी राग में विवादी स्वर के प्रयोग से राग-रंजकता (रक्ति) प्रस्फुरित होती है। जैसे—विदार राग में गान्धार अंश-स्वर है, इसलिए मध्यम उसका विवादी स्वर है, किन्तु विहाग में गमन पद अपरिहार्य है, यहाँ 'म' स्वर में स्थायित्व नहीं एवं 'म' स्वर किसी पद (Phrase) का अन्तिम स्वर होने पर, अर्थात् विदारी 'म' पर सम्पूर्ण करने से विहाग के रागत्व की हानि होगी, फिर भी कई गायक-वादक 'म' स्वर का प्रलम्बित व्यवहार कर विहाग में नवीनता का प्रदर्शन करते हैं। इस प्रकार के स्थलों पर 'म' स्वर को कभी 'ग' स्वर के साथ युक्त करना ठीक नहीं। जैसे 'निधपम' —इस पद में 'म' जो प्रलम्बित हुआ है वह राग के नियम के बाहर है, क्योंकि 'म' यहाँ विदारीकारक स्वर हो गया है। विदारी स्वर की दुर्बलता बनाये रखना उचित है एवं ग्रह, न्यास, अपन्यास, संन्यास और विन्यास में विवादी स्वर को सर्वदा वर्ज्य रखना ही उचित है। उल्लिखित 'म' स्वर के उदाहरण में 'म' स्वर सर्वदा आन्दोलित रूप से व्यवहृत होता है, अर्थात् 'निधपम पमपम' इस प्रकार प्रलम्बित होगा, स्थिर रूप से नहीं।

विषम

देखिए ताल।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

विस्तार

मूल शब्दगत अर्थ में विस्तार एवं तान एक ही वस्तु, किन्तु व्यवहार-गत अर्थ में अन्तर दिखाई देता है। स्वर के अनिबद्ध विस्तार को विस्तार और नाना अलंकारों में विभूषित छन्दोबद्ध विस्तार को तान कहने पर सम्भवतः इन दोनों का पार्थक्य उत्तमरूप से प्रकट होगा। प्रस्तार का अर्थ भी विस्तार है, किन्तु प्रस्तार एक विशेष नियम के अनुसार किया जाता है, विस्तार का वैसा कोई नियम नहीं। (देखिए तान)

वेगस्वरा या बेसरा गीति

देखिए गीति।

शब्दालंकार

शब्द को ध्वनित करने के लिए गले और हाथ के कौशल। (देखिए अलंकार)

शुद्धजाति

देखिए राग।

शुद्धतान

देखिए तान।

शुद्धश्रेणी

देखिए शुद्ध जाति।

शुद्धषड्ज

देखिए मूर्च्छना।

शुद्धस्वर

स्वरसप्तक में सा एवं प इन दो स्वरों को छोड़कर अन्य स्वर विकृत हो सकते हैं, ये स्वर जब अविकृत रहते हैं तब इन्हें शुद्धस्वर कहा जाता है। सा और प स्वर सदा शुद्ध रहते हैं क्योंकि उनकी विकृति नहीं होती। संगीतरत्नाकरोक्त शुद्ध ग और नि स्वर वर्तमान काल में विकृत स्वरों के रूप में निर्धारित हुए हैं, एवं वर्तमान विलावल थाट के शुद्ध ग और नि, इन दो स्वरों को संगीतरत्नाकर में विकृत स्वर के रूप में निर्दिष्ट किया गया है। (देखिए स्वर)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शुद्धगीति

देखिए गीति।

शुलुफ़

स्वाभाविक लय के चार गुना से अधिक द्रुतलय को शुलुफ़ लय कहा जाता है। यही परिभाषा आनद्ध वाद्य के सम्बन्ध में भी व्यवहृत होती है। १६ मात्रा के बीच यदि ६४ से भी अधिक वाणी उच्चरित हो, तब वही शुलुफ़ है। जैसे—

| |
घेरे घेरे केटे ताक ताक तेरे केटे ताक

यहाँ एक मात्रा में आठ वाणियों का उच्चारण है, अतः यह शुलुफ़ का उदाहरण है।

श्वास

वाद्य के अवयव की अनुकरण-शक्ति को श्वास कहा जाता है। अच्छा वाद्य होने पर श्वास अधिक समय तक क़ायम रहता है और खराब वाद्य में प्रायः श्वास नहीं रहता। श्वास को स्थायी करने के लिए तुम्बे अथवा काष्ठ-खोल का व्यवहार होता है। वाद्य की लकड़ी जितनी सूखी होगी उतनी ही श्वास की वृद्धि की सम्भावना अधिक होगी। आजकल कलकत्ता के दो-एक श्रेष्ठ वाद्य-निर्माता कई वैज्ञानिक उपयोगों से वाद्य-श्वास-वृद्धि का प्रयास करते हैं।

श्रुति

सप्तक स्थित स्वरों की क्रमिक उच्चता, परिमापक इकाई अथवा unit विशेष के श्रुति नामकरण के सम्बन्ध में कहा गया है कि स्वर की यह क्रमिक उच्चता केवल श्रवणेन्द्रिय द्वारा ही अनुभव होती है, अन्य किसी भी इन्द्रिय द्वारा सम्भव नहीं। इसीलिए इसका नाम श्रुति हुआ है। स्वरसप्तक में अनन्त ध्वनियाँ हैं किन्तु केवल २२ श्रुतियाँ ही ग्राह्य मानी गयी हैं। कई लोग इसका कारण यह बताते हैं कि स्वरसप्तक के बीच केवल २२ भेद ही कर्णगोचर होते हैं। किन्तु यह धारणा अनुमान मात्र है, क्योंकि श्रवण-शक्ति सबकी समान नहीं है। संगीतरत्नाकर में कहा गया है कि इड़ा और पिंगला इन दो नाड़ियों से २२ अप्रत्यक्ष नाड़ियाँ निकली हैं; ये नाड़ियाँ क्रमिक रूप से उच्च एवं उच्चतर रूप में अवस्थित हैं एवं इनके द्वारा ही श्रुतियों की अनुभूति होती है, इसीलिए श्रुति संख्या २२ निर्धारित हुई है।

वस्तुतः एक फ़ुट को जिस प्रकार २२ इंचों में भाग करने का कोई निर्दिष्ट कारण नहीं, इसी प्रकार स्वरसप्तक को २२ श्रुतियों में विभाजित करने का भी कारण नहीं बताया जा सकता।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शास्त्रकारों ने २२ श्रुतियों को पाँच जातियों में विभाजित किया है। २२ श्रुतियों एवं जातियों के नाम निम्नलिखित तालिका में दिये गये हैं। यूरोपीय वैज्ञानिक स्वरसप्तक के स्वरों के वज़न अर्थात् क्रमोच्चता का परिमाप ध्वनित तार की प्रति सेकेण्ड कम्पन-संख्या द्वारा निरूपित किया है। इस कम्पन-संख्या के द्वारा ही प्रत्येक श्रुति का वज़न निरूपित हो सकता है। (देखिए वज़न)

कई शास्त्रज्ञ पण्डितों के मतानुसार श्रुतियाँ समान नहीं हैं, किन्तु इस मत की कोई सुविचारित युक्ति नहीं दी गयी है। हम श्रुतियों को समान मानकर ग्रहण करने के पक्षपाती हैं, क्योंकि इसके सिवा श्रुतियों को नियमानुबद्ध नहीं किया जा सकता। श्रुति स्वरसप्तक की विषय-वस्तु है, इसलिए किसी भी एक स्वरसप्तक के आदि स्वर षड्ज के परिमान के ऊपर इसी षड्जाश्रित स्वरसप्तक की श्रुति की क्रमोच्चता का परिमान निर्भर करता है। षड्ज स्वर की कम्पन-संख्या का परिमान यदि 'क' हो, तो उसी षड्ज की अपेक्षा तार षड्ज का परिणाम 'क × २' होगा, एवं उसके स्वरसप्तक के प्रत्येक श्रुति का परिमान 'क ÷ २२' होगा। इसी प्रकार षड्ज स्वर का परिमान 'ख' होने पर श्रुति का परिमान 'ख ÷ २२' होगा। यूरोपीय वैज्ञानिकों ने षड्ज की कम्पन-संख्या को कई प्रकार से निर्धारित किया है, इसका विवरण 'वज़न' शब्द की व्याख्या में दिया गया है। सबसे पहले इस बात को स्मरण रखना होगा कि शास्त्रकारों ने कम्पन-संख्या पर विचार करके श्रुतियों का निर्धारण नहीं किया—मात्र श्रवण-शक्ति पर निर्भर करके ही श्रुतियाँ निर्धारित हुई हैं। आधुनिक संगीतविदों ने पाश्चात्य वैज्ञानिक गवेषणा के साथ शास्त्रीय श्रुति का समीकरण करने के प्रयास में अनावश्यक रूप से श्रुति को जटिल एवं अबोधगम्य बना दिया है। एवं 'श्रुतियाँ समान नहीं हैं' इस प्रकार के मत का प्रचार किया है। श्रुतियाँ यदि असमान हों तो 'तीन श्रुति', 'चार श्रुति' आदि श्रुति-संख्या का उल्लेख केवल निरर्थक ही नहीं बल्कि हास्यास्पद भी होगा।

इसके बाद २२ श्रुतियों का विशद विवरण दिया जा रहा है :

संख्या श्रुतिनाम	जाति	संगीतपारिजात अनुयायी	संगीतरत्नाकर अनुयायी	प्रचलित स्वर	क्लिमेंट्स-लिखित कम्पन-सं.
४. छन्दोवती	मध्या	सा	सा	सा	२४०
५. दयावती	करुणा	पूर्व रे	—	अति कोमल रे॒	२५०
६. रंजनी	मध्या	कोमल रे	—	कोमल रे॒	२५६
७. रक्तिका	मृदु	रे या पूर्व ग	रे	रे॒	२६६$\frac{२}{३}$
८. रौद्री	दीप्ता	तीव्रतर रे या कोमल ग	—	तीव्र रे	२७०

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संख्या	श्रुतिनाम	जाति	संगीतपारिजात अनुयायी	संगीतरत्नाकर अनुयायी	प्रचलित स्वर	क्लिमेंट्स लिखित कम्पन-सं.
९.	क्रोधा	आयता	ग	ग	कोमल ग	$२८४\frac{४}{९}$
१०.	वज्रिका	दीप्ता	तीव्र ग	साधारण ग	तीव्र कोमल ग	२८८
११.	प्रसारिणी	आयता	तीव्रतर ग	अन्तर ग	ग	३००
१२.	प्रीति	मृदु	तीव्रतम ग	च्युत म	तीव्र ग	$३१६\frac{४}{८१}$
१३.	मार्जनी	मध्या	म अथवा अति तीव्रतम ग	म	म	३२०
१४.	क्षिति	मृदु	तीव्र म	—	—	$३३३\frac{१}{३}$
१५.	रक्ता	मध्या	तीव्रतर म	—	तीव्र म	$३३७\frac{१}{२}$
१६.	सन्दीपनी	आयता	तीव्रतम म	मध्यम ग्रामोक्त या कौशिक प	तीव्रतर म	$३४५\frac{३}{५}$
१७.	आलापिनी	करुणा	प	प	प	३६०
१८.	मदन्ती	करुणा	पूर्व ध	—	अति कोमल ध	३७५
१९.	रोहिणी	आयता	कोमल ध	—	कोमल ध	३८४
२०.	रम्या	मध्या	ध या पूर्व नि	ध	ध	४००
२१.	उग्रा	दीप्ता	तीव्र ध या कोमल नि	—	तीव्र ध	४०५
२२.	क्षोभिणी	मध्या	नि या तीव्रतर ध	नि	कोमल नि	$४२६\frac{२}{३}$
१.	तीव्रा	दीप्ता	तीव्र नि	कौशिकी नि	तीव्र कोमल नि	४३२
२.	कुमुद्वती	आयता	तीव्रतर नि	काकली नि	नि	४५०
३.	मन्दा	मृदु	तीव्रतम नि	च्युत सा	तीव्र नि	$४७४\frac{२}{२७}$
४.	छन्दोवती	मध्या	सां	सां	सां	४८०

इसके बाद पूर्वोक्त श्रुतियों के सम्बन्ध में आर्थर-मोर एवं के. के. वर्मा द्वारा उल्लिखित कम्पन-संख्या एवं पाश्चात्य स्वर-नाम (पूर्ववर्ती तालिका के संख्या-निर्देशपूर्वक) यथाक्रम दिया जा रहा है—

(४) २६४ सि (५) २७५ सि सार्प् (६) २८६ डी फ्लैट (७) २९७ डी
(८) ३०९.३७५ डी सार्प् (९) ३१९.६८७५ इ फ्लैट (१०) ३३० इ
(११) ३४१ ई सार्प् (१२) ३४६.५ एफ फ्लैट (१३) ३५२ एफ
(१४) ३७१.२५ एफ सार्प् (१५) ३८४ जी फ्लैट (१६) ३९६ जी
(१७) ४१२.५ जी सार्प् (१८) ४२६.२५ ए फ्लैट (१९) ४४० ए

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

(२०) ४५४.६६ ए सार्प् (२१) ४६२ ए डबल सार्प् (२२) ४६९.३३२ बी फ्लैट (१) ४९५ बी (२) ५०६ बी सार्प् (३) ५१७ सी फ्लैट (४) ५२८ सी

—The Statesman Aug. 21 and Sept. 5, 1961

आर्थर मोर ने रम्या श्रुति पर 'ए' सार्प् की और उग्र श्रुति पर 'ए' डबल सार्प् की कम्पन-संख्या क्रमशः ४४९,७७६ एवं ४५९.५५४ ली है, किन्तु इसमें रोहिणी श्रुति पर 'ए' स्वर के साथ जटिल आनुपातिक संख्या की सृष्टि होने एवं 'ए' स्वर के साथ उनका विवादित्व अति उग्र होने पर के. के. वर्मा रम्या श्रुति और उग्रा श्रुति की कम्पन-संख्या क्रमशः ४५४.६६ और ४६२ निर्धारित करते हैं।

आर्थर मोर एवं के. के. वर्मा का प्रयास प्रशंसनीय होते हुए भी हमारे संगीत-शास्त्र की दृष्टि से यह बिलकुल सही नहीं ठहरता, क्योंकि 'सी' या 'सा' के साथ ३/२ आनुपातिक 'जी' या 'प' सन्दीपनी श्रुति पर आ गया है, उसका आलापिनी श्रुति के अन्तर्गत होना उचित है। ई. क्ले में इसने 'सा' के ३/२ आनुपातिक 'प' को आलापिनी श्रुति पर निर्दिष्ट किया है। श्रुति-गणना के हिसाब से भी 'सा' से १३ श्रुति पर पंचम अवस्थित है, किन्तु नये प्रयास से उसे बारहवीं श्रुति पर अवस्थित किया गया है। अर्थात् मोर एवं वर्मा ने षड्ज की श्रुति को गणना के अन्तर्गत लेकर भूल की है, षड्ज की श्रुति को छोड़कर ही १३वीं श्रुति पर पंचम अवस्थित है।

संगीतरत्नाकरोक्त स्वर-विवरण मात्र षड्ज ग्राम में ही प्रयोज्य है। मध्य या गान्धार ग्राम का स्वर-विवरण आधिक्य की आशंका से यहाँ नहीं दिया गया है। (देखिए ग्राम)

वर्तमान काल में प्रचलित श्रुति एवं स्वर-विन्यास का विचार अपरिहार्य हो गया है। शास्त्रीय श्रुति-विभाग संक्षिप्त रूप में लिखा जा रहा है —

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३
|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|
			सा			रे		ग				म
१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०	२१	२२	१	२	३	४
|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|	|
			प			घ		नि				सां

अर्थात् 'सा' की ४ श्रुति, 'रे' की तीन श्रुति, 'ग' की २ श्रुति, 'म' की ४ श्रुति, 'प' की ४ श्रुति, 'घ' की ३ श्रुति, 'नि' की २ श्रुति। भरत, शारङ्गदेव आदि शास्त्रकारों ने विशेष रूप से निर्देश किया है कि स्वर अपनी अन्त्य श्रुति पर प्रतिष्ठित हैं।

भारतवर्ष के सभी बहुमूल्य शास्त्र साधारणतया यूरोपीय पण्डितों द्वारा पढ़े गये हैं और आलोचित भी हुए हैं और आजकल वे भारतीयों द्वारा पठनोपयोगी हो गये हैं। संगीत-शास्त्र भी इस सम्बन्ध में अपवाद नहीं है। सर विलियम जोन्स, ले. कर्नल जेम्स टॉड, कप्तान एन. आगस्टस विलियर्ड आदि पण्डितों ने संगीत-शास्त्र आदि

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

का अध्ययन और मनन कर भ्रमवशतः ही 'सा' और 'रे' के मध्यवर्ती स्थान पर 'सा' की चार श्रुतियाँ स्थापित की हैं। इसी प्रकार अन्यान्य स्वरों की श्रुतियाँ भी उसके बाद के स्वरों के मध्यवर्ती स्थान पर स्थापित हुई हैं। स्वर और श्रुति का यह विभाजन उस युग में भ्रान्तिमूलक प्रतीत नहीं हुआ। इसका कारण यह था कि पूर्वोक्त पण्डित उनके द्वारा व्यवहृत स्वरसप्तक के साथ इस प्रकार के स्वर और श्रुति-विन्यास का एक प्रकार से सादृश्य देखने लगे। यूरोपीय सप्तक वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध स्वरसप्तक बिलावल थाट के समान है, उसमें 'सा' एवं 'रे' के मध्यवर्ती स्थान बृहत्-अन्तर-विशिष्ट, रे एवं ग का मध्यवर्ती स्थान मध्य-अन्तर-विशिष्ट, प, ध, नि, सा, स्वर यथाक्रम से भी पूर्वोक्त प्रकार से स्वरान्तर-विशिष्ट हैं। यूरोपीय पण्डितों का यह क्रम स्वाभाविक है। उन्होंने अन्ततः इस प्रकार स्वर-विन्यास किया है—

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३
| | | | | | | | | | | | |
सा बृहत् अन्तर रे मध्यान्तर ग क्षुद्र अन्तर म बृहद् अन्तर

१४ १५ १६ १७ १८ १९ २० २१ २२ १ २ ३ ४
| | | | | | | | | | | | |
प बृहद् अन्तर ध मध्यान्तर नि क्षुद्र अन्तर सा बृहद् अन्तर

पियानो वाद्य पर स्वर इसी प्रकार के अन्तर पर अवस्थित हैं, इसीलिए यूरोपीय पण्डित श्रुति के सम्बन्ध में अपनी भ्रान्ति को समझ नहीं सके। उपर्युक्त मनीषियों ने १८वीं शताब्दी के मध्यकाल से १९वीं शताब्दी तक प्रायः सौ वर्षों की अवधि में भारतीय संगीत के सम्बन्ध में काफ़ी प्रामाणिक ग्रन्थ आदि की रचना कर भारतीय संगीत विशारदों की ज्ञान-पिपासा निवृत्त की है।

दुख की बात यह है कि इस युग के भारतीय ग्रन्थकारों ने भी यूरोपीय विद्वानों की भ्रान्ति को शुद्ध मानकर उनका अनुसरण कर अपने ग्रन्थों की रचना की, स्वाधीन रूप से ऋषि-प्रणीत शास्त्रों का ठीक ढंग से पर्यालोचन नहीं किया।

दो सौ वर्ष पूर्व की यूरोपीय भ्रान्ति आधुनिक काल में 'आधुनिक श्रुति स्वर' नाम से सुप्रतिष्ठित हो गयी है। बंगाल के प्राचीन ग्रन्थकारों ने भी इसी भ्रान्ति को स्वीकार कर लिया है। सबसे बड़ी बात यह है कि संगीत-शास्त्र के पण्डित स्वर्गीय विष्णुनारायण भातखण्डे महाशय ने इस भ्रान्ति को स्वीकार ही नहीं किया, बल्कि वे विष्णु शर्मा 'भणिता' के साथ लिखित 'अभिनव रागमंजरी' ग्रन्थ के संस्कृत श्लोक में भ्रान्ति के नियम को प्रतिष्ठित कर गये हैं—इसका एकमात्र कारण यही हो सकता है कि वर्तमान संगीत के अध्ययन में शास्त्रीय श्रुति-विभाजन के साथ प्रत्यक्ष अभिज्ञता का सामंजस्य बिठाना काफ़ी श्रमसाध्य है। उन्होंने लिखा है—

"एते शुद्धस्वराः सप्त स्वस्वाद्यश्रुतिसंस्थिताः।"

प्राचीन काल में ऋषि-प्रणीत शास्त्र में इस प्रकार कहा गया है—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

"एते शुद्धस्वराः सप्त स्वस्वान्तश्रुतिसंस्थिताः"

वर्तमान काल में संगीत-शास्त्र की आलोचना एवं गवेषणा पहले की तुलना में बढ़ जाने के कारण अशास्त्रीय श्रुति-विभाजन शीघ्र वर्ज्य हो गया। शास्त्रोक्त श्रुति विभाजन स्वीकार कर लेने पर वर्तमान राग समूह की शास्त्रोक्त राग के साथ तुलना कर उनमें सामंजस्य बिठाने का प्रयास किया जा सकेगा। किन्तु जहाँ स्वर-सप्तक का मौलिक आधार ही परिवर्तित है, वहाँ शास्त्रोक्त राग की आलोचना करना व्यर्थ का परिश्रम होगा।

वर्तमान काल में प्रचलित श्रुति-विभाजन ही जब अधिकांश स्थल पर भ्रान्तिमूलक है, उसके प्रमाण में कहा जा सकता है कि षड्ज यदि स्वीय आद्य श्रुति पर ही विद्यमान रहे, तो षड्ज की अन्य तीन श्रुतियाँ षड्ज और ऋषभ इन दो स्वरों के मध्य में ही स्थित हैं, एवं ऐसी स्थिति में षड्ज की श्रुतियाँ अतिकोमल एवं कोमल ऋषभ का आश्रय रूप किस प्रकार बन सकती हैं ? कई लोग ऐसा उदाहरण देंगे कि निषाद और ऋषभ की मध्यवर्ती श्रुतियाँ एवं मध्यम और पंचम स्वर के बीच की श्रुतियाँ क्रमशः षड्ज एवं पंचम की श्रुतियाँ होने पर कोमल षड्ज न रहकर, तीव्र निषाद एवं कोमल पंचम न कहकर तीव्र मध्यम कहा जाता है। इसके उत्तर में कहना यह है कि षड्ज एवं पंचम दोनों स्वर अविचलित अथवा अचल स्वरों के रूप में गृहीत हैं, अतः इन दोनों स्वरों की विकृति स्वीकार नहीं की गयी है, अतः बाध्य होकर षड्ज एवं पंचम की श्रुतियाँ होते हुए भी उन्हें क्रमशः तीव्र निषाद एवं तीव्र मध्यम के आश्रयस्वरूप ग्रहण किया गया है।

षड्ज स्वरसप्तक का आदि एवं जनक-स्वर है, इसलिए इसकी विकृति वर्तमान काल में स्वीकार नहीं की गयी है, इसी प्रकार षड्ज का प्रधान संवादी स्वर होने के नाते पंचम की भी विकृति स्वीकार नहीं की गयी। इसके अलावा स्वराष्टक के विभाजन में 'सा रे ग म' स्वरचतुष्टय को पूर्वांग एवं 'पधनिसां' स्वरचतुष्टय को उत्तरांग कहा जाता है। ऐसा देखा जायेगा कि 'सारेगम' स्वरचतुष्टय के पूर्वांग में क्रमिक उच्चता की परिस्थिति जिस प्रकार है, 'प ध नि सां' स्वरचतुष्टय के उत्तरांग में क्रमिक उच्चता की परिस्थिति भी उसी प्रकार है। इसीलिए षड्ज की विकृति न होने पर पंचम की विकृति भी सम्भव नहीं है।

कुछ यूरोपीय वैज्ञानिकों ने श्रुति के बदले 'सेन्द' नामक एकक (unit) द्वारा स्वर की उच्चता का परिमाप किया है, किन्तु यहाँ उसे अवान्तर मानकर उसका उल्लेख नहीं किया गया है। स्वर की कम्पन-संख्या वैज्ञानिक-वाद्य-निर्धारित एवं विश्व में सर्वत्र प्रमाणित है, इसलिए इसका उल्लेख किया गया है। इसी कम्पन-संख्या की सहायता से स्वरसप्तक के स्वरों के पारस्परिक अनुपात निर्दिष्ट किये गये हैं। इस सम्बन्ध में वैज्ञानिकों द्वारा स्वीकृत स्वर-कम्पन संख्या ही व्यवहृत हुई—

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सा = २४० ∴ रे:सा = $\frac{९}{८}$; ग:सा = $\frac{५}{४}$; म:सा = $\frac{४}{३}$; प:सा = $\frac{३}{२}$ ध:सा = $\frac{५}{३}$;
नि:सां = $\frac{१५}{८}$ स: सां = २

रे = २७० ∴ ग:रे = $\frac{१०}{९}$; म:रे = $\frac{३२}{२७}$; प:रे = $\frac{४}{३}$; ध:रे = $\frac{४०}{२७}$; नि:रे = $\frac{५}{३}$;
सां:रे = $\frac{१६}{९}$;

ग = ३०० ∴ म:ग = $\frac{१६}{१५}$; प:ग = $\frac{६}{५}$; ध:ग = $\frac{४}{३}$; नि:ग = $\frac{३}{२}$; सां:ग = $\frac{८}{५}$

म = ३२० ∴ प:म = $\frac{९}{८}$; ध:म = $\frac{५}{४}$; नि:म = $\frac{४५}{३२}$; सां:म = $\frac{३}{२}$;

प = ३६० ∴ ध:प = $\frac{१०}{९}$; नि:घ = $\frac{५}{४}$, सां:घ = $\frac{४}{३}$

ध = ४०० ∴ नि:ध = $\frac{९}{८}$; सां:ध = $\frac{६}{५}$

नि = ४५० ∴ सां:नि = $\frac{१६}{१५}$

सां = ४८०

भारतीय नियम के अनुसार कोई भी स्वर कम्पन-संख्या द्वारा निर्दिष्ट नहीं है, कोई भी स्वर 'सा' हो सकता है, किन्तु यूरोपीय स्वर कम्पन-संख्या द्वारा अविचलित रूप से सुनिर्दिष्ट है। (देखिए स्वर)

श्रुति हार्मोनियम—वाद्य श्रेणी में इसका उल्लेख नहीं किया गया है। इसका कारण यह है कि यह व्यक्ति विशेष की हाल की उद्भावना मात्र है, इसका अधिक प्रचार नहीं हुआ। श्रुति गवेषणा करने के लिए श्रीयुत् के. वी. देवल महाशय के निर्देश पर लन्दन की 'मूर एण्ड मूर कम्पनी' ने श्रुति हार्मोनियम का निर्माण करके दिया था। इंगलैण्ड में इस वाद्य का पेटेण्ट (१५५४८।११) लिया गया था।

इस हार्मोनियम पर २३ चावियों का व्यवहार किया गया है और २२ श्रुति अनुयायी रीड लगायी गयी हैं। इस हार्मोनियम की सहायता से पण्डित के. वी. देवल ने कई प्रकार की गवेषणा कर ग्रन्थ प्रकाशित किये हैं। पं. ई. क्लिमेण्ट्स भी इसी हार्मोनियम की सहायता से एवं स्वर्गीय अब्दुल करीम खाँ के सहयोग से श्रुतियों के सम्बन्ध में कई प्रकार की गवेषणा कर गये हैं।

श्रुति-हार्मोनियम की श्रुतियों की कम्पन-संख्या प्रचलित कम्पन-संख्या से कुछ पृथक् है। विषयान्तर मानकर इसका विशद विवरण नहीं दिया गया है।

श्री के. वी. देवल महाराष्ट्रीय अवकाश प्राप्त डिप्टी कलक्टर थे। वे कई प्रकार से संगीत सम्बन्धी गवेषणा में प्रवृत्त हुए थे।

षड्ज

देखिए खरज।

षड्जग्राम

देखिए गान्धार ग्राम।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

षाड़व

स्वरसप्तक में एक स्वर वर्ज्य करने पर छह स्वर शेष रहते हैं। इसी छह स्वर के क्रम को षाड़वित अथवा षाड़वीकृत क्रम कहा जाता है। षाड़वीकृत क्रम में षड्ज स्वर कभी भी वर्ज्य नहीं होगा। छह स्वरों के राग को षाड़व जातीय राग कहा जाता है।

संकीर्ण श्रेणी

जिस राग में शुद्ध और छायालग रागों का मिश्रण होता है, उसे संकीर्ण श्रेणी का राग कहा जाता है। (देखिए राग)

संगत

शब्दार्थ है मिलन। कण्ठ अथवा वाद्य संगीत के साथ आनद्ध वाद्य पर ताल और छन्द निर्देशक वादन को संगत कहा जाता है। संगत का सर्वदा अनुगमन के अर्थ में व्यवहार होता है; अर्थात् वादक कण्ठ अथवा वाद्य संगीत का अनुगामी रहता है। आनद्ध वाद्य जब मुख्य रूप से बजाया जाता है, तब उसे संगत नहीं कहा जाता, बल्कि लहरा कहा जाता है। संगत दो प्रकार के हो सकते हैं, साथ-संगत और जबाब-संगत।

संगीत

गीत, वाद्य एवं नृत्य के सम्मिलित स्वरूप को संगीत कहा जाता है, किन्तु संगीत के प्रचलित अर्थ में कण्ठ और वाद्य संगीत को ही लेना होगा। संगीत की सीमा और भी संकीर्ण कर मात्र कण्ठ संगीत को भी संगीत कहा जा सकता है।

वर्तमान काल में राग प्रधान कण्ठ्य और वाद्य संगीत के साथ छन्द और ताल प्रधान आनद्ध वाद्य की संगत मिलाकर संगीत रूप में प्रचलित हुआ है। नृत्य को संगीत शब्द से पृथक् कर महत्त्वपूर्ण मुख्य कला के रूप में स्वीकार किया गया है।

सचल थाट

यहाँ थाट का अर्थ है तत वाद्य की सारिका अथवा परदे। १७ परदे के तत वाद्य पर कोमल स्वर बजाते समय परदों को सरकाना पड़ता है। इसलिए १७ परदे अथवा थाट-विशिष्ट वाद्य को सचल थाट का वाद्य कहा जाता है। (देखिए अचल थाट)

सचल स्वर

स्वरसप्तक के सा और प को छोड़कर अन्य पाँच स्वरों की तीव्र अथवा कोमल स्वरों में विकृति हो सकती है, इसलिए इन स्वरों को सचल स्वर कहा जाता है। सा और प अचल स्वर माने जाते हैं (देखिए अचल स्वर)।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संचारी तुक

ध्रुपद अथवा आलाप के चारों तुकों में तृतीय तुक। मध्य सप्तक के गान्धार से या मध्यम से लेकर मन्द्र सप्तक के शेष सीमा तक इसका विकास स्थान है। यह स्थायी और अन्तरा के सीमा तक विचरण करता है। (देखिए तुक, देखिए धातु)

संचारी वर्ण

देखिए वर्ण।

सन्धिप्रकाश

ऊषा और सन्ध्या के समय के राग को सन्धिप्रकाश राग कहा जाता है। मुख्यतः जिन रागों में कोमल ऋषभ और कोमल धैवत का प्रयोग होता है, उन्हीं रागों को साधारणतया सन्धिप्रकाश के रागों की श्रेणी में लिया जाता है। (देखिए राग)

संन्यास

देखिए विदारी।

सपाट तान

देखिए तान।

सप्तक

संगीत में सात मूल स्वरों के समन्वय को सप्तक कहा जाता है। साधारणतया मन्द्र, मध्य और तार इन तीन सप्तकों का व्यवहार होता है, किन्तु इन तीन को छोड़कर अति मन्द्र सप्तक का भी व्यवहार किया जाता है। मध्य सप्तक के सा से तारसप्तक के सां—इन आठ स्वरों के समन्वय को अष्टक या बोलचाल की भाषा में octave कहा जाता है। साधारणतया व्यावहारिक रूप से अष्टक ही प्रचलित है। सप्तक को ग्राम भी कहा जाता है, जैसे मन्द्र या उदारा, मध्य या मुदारा, एवं तार या तारा ग्राम। यूरोपीय संगीत में octave का अर्थ एक स्वर का अष्टम स्वर, अर्थात् सा स्वर का अक्टेव सा़ अथवा सां, समस्त स्वराष्टक नहीं।

सप्तालंकार

देखिए अलंकार।

सम

देखिए ताल।

समय

भारतीय राग-रागिनी का समय निरूपित है; उनमें कुछ राग सब समय व्यवहृत होते हैं, जैसे काफी, पीलू भैरवी आदि। दिवागेय कुछ राग व्यावहारिक रूप से रात

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

को गाये जाते हैं; जैसे सूहा और सुघराई कान्हड़ा। गौड़ सारंग राग दिन में गाया जाता है, किन्तु इस राग में सारंग अंग बिलकुल हीन रहने के कारण रात्रिगेय राग के रूप में विवेचित हो सकता है, यद्यपि इसका नामान्तर है 'दिन का विहाग'। राग-रागिनी के समय निर्देश की कोई युक्ति है या नहीं, इसका पता नहीं, फिर भी अधिक लोगों के व्यवहार के कारण नियम बन गया है। वर्तमान काल में इन सब नियमों का सर्वत्र पालन नहीं होता।

ऋतुराग विशिष्ट ऋतुओं में सब समय ही गाये जा सकते हैं, इस प्रकार का नियम भी प्रचलित है। पण्डित भातखण्डे ने रागों का विश्लेषण कर उनके समय-निर्देश के कुछ नियम लिखे हैं। (देखिए राग)

सम्पूर्ण

स्वरसप्तक के सात स्वरों के व्यवहार से जो राग गाये या बजाये जाते हैं, उन्हें सम्पूर्ण जाति का राग कहा जाता है। सात स्वर के क्रम, मूर्च्छना या तान को सम्पूर्ण कहा जाता है।

सरगम

मातु या गायन के भाषाविहीन गानोपयोगी राग-प्रकाशक तालबद्ध स्वर-विन्यास को सरगम कहा जाता है। इस प्रकार के स्वर-विन्यास में व्यवहृत 'सा रे ग म' स्वरों से 'सरगम' शब्द की उत्पत्ति है। सरगम सर्वदा ही गाये जाते हैं, उनका वादन होने पर उसे गत ही कहा जाता है, यद्यपि इस प्रकार के गत में बोलों का कोई प्राधान्य नहीं है। उत्तर भारत में कई बन्दिशें और 'सरगम' प्रचलित हैं। अधिकांश समय में ख्याल एवं ठुमरी गायन के अंग के रूप में 'सरगम' गाया जाता है। चतुरंग, त्रिवट और तराना गायन में भी 'सरगम' गाया जाता है।

साकारी

सहकारी स्वर। एक स्वर उसकी पूर्ववर्ती स्वराश्रित श्रुति की परवर्ती श्रुति पर अधिष्ठित होने पर उसे पूर्ववर्ती स्वर का सहकारी या साकारी स्वर कहा जाता है। जैसे अतिकोमल ऋषभ। (देखिए स्वर)

साथ-संगत

कण्ठ या वाद्य संगीत के गीत या वाद्य वस्तु को जब आनद्ध वाद्य की वाद्य-वस्तु के साथ समभाव में गाया या बजाया जाता है, तब उसे साथ-संगत कहा जाता है। (देखिए आलाप, देखिए संगत)

सादरा

झपताल में रचित होरी अथवा ध्रुपद गायन को सादरा कहा जाता है। दिल्ली

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के निकट शाहदरा ग्राम-निवासी बैजू बावरा के शिष्य-परम्परा के दो भाई शिवमोहन और शिवनाथ ने झपताल के ध्रुपद में "एक वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्रचलित कर अपने गाँव के नाम पर इसका नामकरण किया। पृथक् रूप से झपताल अथवा ध्रुपद का नाम सादरा नहीं है किन्तु दोनों का सम्मिलित नाम सादरा के नाम से प्रसिद्ध हुआ। साधारणतया ध्रुपद का अर्थ चौताल का ध्रुपद है; धमार का अर्थ धमार ताल में ध्रुपद और सादरा का अर्थ झपताल का ध्रुपद है। यही समझा भी जाना चाहिए।

साधारण गान्धार

गान्धार जब मध्यम की प्रथम श्रुति ग्रहण कर त्रिश्रुतिक हो जाता है, तब उसे साधारण गान्धार कहा जाता है। (देखिए श्रुति)

साधारण गीति

देखिए गीति।

साम

सामवेद। वेद का जो अंश गाया जाता है उसे साम कहा जाता है। ऋक् मन्त्र आदि स्वर सहयोग से गाये जाने पर वही साम में परिणत होता है। अनुमानतः चार-पाँच सहस्र पूर्व भी साम-गान का प्रचलन था। कुछ लोगों का कहना है कि साम-गान में चार स्वरों का व्यवहार होता था। कई लोग सोचते हैं कि साम-गान में स्वरसप्तक का भी व्यवहार होता था। संगीतरत्नाकर में उल्लेख है कि साम-गान में तीन स्वरों का व्यवहार होता था। साम-गान में उदात्त, अनुदात्त और स्वरित—इन तीन प्रकार के स्वरों का व्यवहार होता था।

सामिक

साम-गान में तीन स्वरों का व्यवहार होता था, इसलिए त्रिस्वर विशिष्ट तान को सामिक तान कहा जाता है। (देखिए तान)

सारणा

चालना। स्वर को उच्च या निम्न कहने को सारणा कहा जाता है। संगीत-रत्नाकर के श्रुति प्रकरण में दो वीणाओं का उल्लेख है—

(१) ध्रुववीणा : जिसके तार २२ श्रुति-स्वरों के अनुसार बँधे रहते हैं।

(२) चलवीणा : जिसके तार इच्छानुसार दृढ़ और शिथिल कर स्वर की उच्चता और निम्नता का क्रम बिठाया जाता है।

ध्रुववीणा को आदर्श मानकर, चलवीणा के तारों को ढीला कर, एक-एक श्रुति निम्न कर, ध्रुववीणा के २२ तारों के श्रुति-स्वरों के साथ समता की रक्षा कर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सारणा करने का निर्देश दिया गया है। चार बार से अधिक सारणा निषिद्ध भी है, क्योंकि स्वर की सर्वाधिक श्रुति-संख्या चार है। इस सारणा का मूल उद्देश्य श्रुति की उच्चता-मान निर्धारित करना है। अर्थात् श्रुतियां पारस्परिक रूप में समान हैं, यही अवधारित करना है। कई लोग भ्रमवश सारणा को सारिका अर्थ में भी व्यवहार करते हैं।

सारिका

परदा।

सालक श्रेणी

इसको सालग या छायालग श्रेणी भी कहा जाता है। (देखिए छायालग)

सिलसिला

क्रम (Sequence)। वैज्ञानिक आधार पर प्रतिष्ठित सब प्रकार की रचनाओं का विशिष्ट क्रम या सिलसिला है। सिलसिले पर निर्भर करके ही रचना का विश्लेषण होता है और नियम आदि तथा व्याकरण प्रस्तुत किया जाता है। सिलसिले को छोड़कर नियम आदि निरूपित नहीं हो सकते। आलाप, ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा आदि समस्त कण्ठ-संगीत की गायन-वादन-पद्धति में सुपरिकल्पित सिलसिला है। अभिजात उस्ताद शिष्यों को सिलसिले के अनुसार शिक्षा देते हैं। सिलसिले के सम्बन्ध में जो अनभिज्ञ हैं, एवं तुच्छ वृत्ति द्वारा अशिक्षित पटुता ही जिसने अर्जित की है, ऐसे संगीतज्ञों को आताई कहा जाता है। सिलसिले का यथाक्रम सम्पूर्ण विवरण देना इस ग्रन्थ का उद्देश्य नहीं है। उदाहरणस्वरूप आलाप का सिलसिला यथास्थान दिया गया है। उपयुक्त उस्तादों के पास से सिलसिला सीखना चाहिए। (देखिए आलाप)

सुरपरण

वाद्य संगीत में कई प्रकार के बोलों की सहायता से वादन क्रिया को सुरपरण कहा जाता है। तारपरण में आनद्ध वाद्य के परण के अनुरूप छन्द में तत वाद्य पर बोल बजाये जाते हैं। सुरपरण में आनद्ध वाद्य की परण नहीं बजती, किन्तु नाना प्रकार के छन्द युक्त बोलों का काम किया जाता है। सुरपरण और तारपरण में यही अन्तर है।

सेनिया घराना

व्यापक अर्थ में मियाँ तानसेन के वंशज सेनिया के नाम से परिचित हैं, किन्तु तानसेन के पुत्र और कन्या के वंशज अपने को सेनिया नहीं कहते। वे अपने को पुत्र और कन्या वंश के रूप में अपना परिचय देते हैं। मियाँ तानसेन के एक पुत्र सूरतसेन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

के वंशज एवं विख्यात सितारिये मसीत खाँ के वंशज जयपुर में जाकर रहने लगे और वे ही परवर्ती काल में सेनिया वंश के रूप में परिचित हुए। जयपुर के सेनिया घराने के कलाकारों ने मुख्यतः सितार ही ग्रहण किया था। सेनिया घराने के विख्यात सितारिये अमीर खाँ मैसूर दरबार में दरबारी वादक थे एवं बरकतुल्ला खाँ को उन्होंने सितार-वादन की शिक्षा दी। जयपुर घराने में प्रचलित मसीतखानी वाजन को सेनिया वाजन या पश्चिम का वाजन कहा जाता है।

सलामी टुकड़ा

तबले अथवा पखावज पर लहरा बजाने के आरम्भ में एक तिहाई युक्त टुकड़ा बजाया जाता है, तिहाइयों के बीच-बीच में विराम का समय इस प्रकार रहता है कि उसी समय में श्रोताओं को सलाम द्वारा अभिवादन करने का समय मिलता है। इसी प्रकार तीन बार सलाम किया जाता है। सलामी टुकड़े के बाद अन्यान्य वाद्य स्वर बजाये जाते हैं। (देखिए लहरा)

सवारी

जवारी शब्द का नामान्तर। (देखिए जवारी)

स्थायी वर्ण

देखिए वर्ण।

स्थायी तुक

देखिए स्थायी, तुक एवं धातु।

स्पर्श

तार के वाद्य में बायें हाथ की तर्जनी एक परदे के ऊपर रखकर उसके बाद के परदे को मध्यमा उँगली से स्पर्श करने को स्पर्श कहा जाता है। तर्जनी उँगली परदे पर अवस्थित रहने की स्थिति में दायें हाथ के मिजराब से तार को आघात करने के बाद, मध्यमा उँगली द्वारा बाद के परदे को स्पर्श कर मध्यमा उँगली परदे से उठा लेनी पड़ती है। यह कृन्तन के समान ही है, किन्तु कृन्तन में मध्यमा उँगली द्वारा तार बाहर की ओर काटना पड़ता है, जबकि स्पर्श में केवल स्पर्श करना पड़ता है।

स्वयम्भू स्वर

यह एक विशेष महत्त्वपूर्ण और विशेष गवेषणा का विषय है। इसका शब्दार्थ होगा—जो स्वर स्वयं उत्पन्न होता है। स्वयं सृष्ट ध्वनि ही अनाहत नाद है, किन्तु स्वयम्भू स्वर उस प्रकार का अनाहत नाद भी नहीं है। यूरोपीय हारमोनिक्स (Harmonics) शब्द के साथ स्वयम्भू स्वर का सादृश्य है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तानपुरा वाद्य पर षड्ज स्वर ध्वनित होने पर, षड्ज-ध्वनि की सहयोगी अन्य एक ध्वनि सुनाई देती है, साधारणतया यह पंचम अथवा गान्धार स्वर है। मात्र पंचम स्वर ध्वनित होने पर उसके बाद का ऋषभ स्वर स्वयं ध्वनित होता है। पंचम का संवादी स्वर ऋषभ है और पंचम स्वर से वह पंचम स्थायी स्वर भी है। महाराष्ट्रीय सुपण्डित श्री के. वी. देवल महाशय ने इसी स्वयम्भू स्वर के सम्बन्ध में काफ़ी गवेषणा की है। स्वरसप्तक के स्वरों की दूरी मोटे तौर पर दो प्रकार की मानकर स्वयम्भू शब्द की गवेषणा करने पर एक विशेष परिस्थिति का सामना करना पड़ेगा। षड्ज स्वर समस्त शुद्ध और विकृत स्वरों का जनक है, यही प्रमाणित होगा। वर्तमान शुद्ध अथवा बिलावल थाट के स्वरान्तर इस प्रकार हैं—

सा		रे		ग		म		प		ध		नि		सां
	बृहत्		बृहत्		क्षुद्र		बृहत्		बृहत्		बृहत्		क्षुद्र	

षड्ज और पंचम स्वर के बीच मुख्य रूप से वादी-संवादित्व है, इन दो स्वरों के बीच अन्तर इस प्रकार है—बृहत् बृहत् क्षुद्र बृहत्। अर्थात् तीन बृहत् एवं एक क्षुद्र अन्तर है। मुख्य वादी-संवादी समस्त दो स्वरों के बीच ही तीन बृहत् एवं एक क्षुद्र अन्तर है।

षड्ज स्वर ध्वनित होने पर उसका पंचम स्वर अर्थात् संवादी स्वर स्वयम्भू स्वर-रूप में ध्वनित होगा। पंचम स्वर ध्वनित होने पर उसका संवादी स्वर ऋषभ स्वयम्भू स्वर के रूप में ध्वनित होगा। इसी प्रकार सभी स्वर ही एक षड्ज स्वर से ही उद्भूत होते हैं। जैसे—

सा	(बृहत्	बृहत्	क्षुद्र	बृहत्)	प
	रे	ग	म	प	
प	(बृ.	बृ.	क्षु.	बृ.)	रे
	ध	नि	सा	रे	
रे	(बृ.	क्षु.	बृ.	बृ.)	ध
	ग	म	प	ध	
ध	(बृ.	क्षु.	बृ.	बृ.)	ग
	नि	सा	रे	ग	
ग	(क्षु.	बृ.	बृ.	बृ.)	नि
	म	प	ध	नि	
नि	(क्षु.	बृ.	बृ.	बृ.)	म॑
	सा	रे	ग	म॑	
म॑	(क्षु.	बृ.	बृ.	बृ.)	
	प	ध	नि	रे़	

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रे	(क्षु.	वृ.	वृ.	वृ.)	ध
	रें	ग	मं	ध	
ध	(क्षु.	वृ.	वृ.	वृ.)	ग
	ध	नि	रे	ग	
ग	(वृ.	वृ.	वृ.	क्षु.)	नि
	म	प	ध	नि	
नि	(वृ.	वृ.	वृ.	क्षु.)	म
	सा	रे	ग	म	
म	(वृ.	वृ.	वृ.	क्षु.)	सां
	प	ध	नि	सां	

उपर्युक्त तालिका देखने से ऐसा प्रतीत होगा कि एकमात्र षड्ज स्वर से उसका संवादी स्वर और उसी संवादी स्वर से उसका संवादी स्वर उद्भूत है, इसी प्रकार समस्त व्यवहार्य शुद्ध और विकृत स्वर निरपेक्ष रूप से उद्भूत होते हैं।

स्वर

संसार में ध्वनियाँ अनन्त हैं, किन्तु सभी ध्वनियाँ स्वर नहीं हैं। संगीत-रत्नाकर में स्वर का अर्थ इस प्रकार बताया गया है—'श्रुति समूह के अनन्तर अनुरणात्मक जो स्निग्ध ध्वनि[1] उत्पन्न होती है, जो ध्वनि अन्य किसी भी सहकारी कारण की अपेक्षा न करते हुए स्वतः ही श्रोताओं का मनोरंजन करती है उसे ही स्वर कहा जाता है।' स्वर शब्द का यह अर्थ अत्यन्त व्यापक है। यद्यपि 'श्रुति समूह के अनन्तर' कहकर सप्तक का ही निर्देश किया गया है, स्वर शब्द का अर्थ सम्भवतः इस प्रकार होने पर सम्पूर्ण होगा—एक ध्वनि और उसकी द्विगुन उच्च ध्वनि, एवं इन दोनों के मध्यवर्ती विशेष विधि अनुयायी क्रमिक उच्चता के अन्तर में अवस्थित अन्यान्य-ध्वनि—इन्हें ही स्वर कहा जाता है।

इसी प्रकार नियम-आबद्ध अन्तर में अवस्थित स्वर स्वतः ही लोगों का चित्त-रंजन करते हैं। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि कोई भी संगीतोपयोगी ध्वनि जब स्वरसप्तक की किसी एक स्वर का रूप लेगी, तभी वह ध्वनि 'स्वर' पदवाच्य होगी।

स्वर सम्पूर्ण रूप से आपेक्षिक है, आपेक्षिक ध्वनि न होने पर स्वर नहीं हो

---

१. वैज्ञानिकों ने स्थिर किया है कि एक ही प्रकार की कम्पन-संख्या युक्त ध्वनि को संगीतोपयोगी (musical) या स्निग्ध ध्वनि कहा जाता है, एवं कई प्रकार की कम्पन-संख्या युक्त समवेत ध्वनि को आवाज़ मात्र (non-musical अथवा कर्कश) कहा जाता है। स्निग्ध ध्वनि ही 'स्वर' शब्द की उद्दिष्ट वस्तु है। आवाज़ का अनुरणन नहीं होता। अतः अनुरणन होनेवाली ध्वनि को ही स्निग्ध ध्वनि कहा जाता है। किन्तु संगीत में व्यवहृत स्वर उसी को कहना उचित होगा जो स्वर-ग्राम के सात स्वरों में से ही कोई हो। 'श्रुति समूह के अनन्तर' वाक्य से यही प्रतीत होता है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सकता, उसे ध्वनि ही कहा जायेगा। यदि 'प' स्वर उच्चरित होता है, तो तत्काल उसी स्वर की अपेक्षा 'सा' स्वर का स्वरूप मन में उदय होगा, नहीं तो 'प' स्वर की कोई विशिष्ट अनुभूति हो नहीं सकती। अन्यान्य समस्त स्वर षड्ज स्वर की अपेक्षा से अभिव्यक्त होते हैं, षड्ज स्वर ही अन्यान्य स्वरों का आदर्श स्वर है और अन्यान्य स्वरों का वैचित्र्य षड्ज स्वर के आश्रय से ही प्रकट है। स्वतन्त्र एवं अकेला एक स्वर उच्चारित होने पर उसका स्वरत्व नहीं रहेगा, केवल एक ध्वनि होगी—उसका स्वर-सप्तक के किसी भी स्वर के रूप में व्यवहार किया जा सकता है।

एक ध्वनि एवं उच्चता में उसकी द्विगुणित ध्वनि के बीच के स्थान में छह स्वर की अवस्थिति ग्रहण की गयी है एवं इन्हीं आठ ध्वनियों को स्वराष्टक (octave) एवं द्विगुणित स्वर को त्यागकर सात ध्वनियों को स्वरसप्तक कहा जाता है। स्वरों की उच्चता के अन्तर का परिमाप करने के लिए श्रुति नामक इकाई (unit) ग्रहण की गयी है। शास्त्र में स्वरों के नाम षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद तथा षड्ज का द्विगुण उच्च स्वर पुनः षड्ज—ये ही स्वराष्टक के आठ स्वर हैं। द्वितीय षड्ज को छोड़कर अन्य सात स्वरों को स्वरसप्तक कहा जाता है। स्वरों की पारस्परिक क्रमिक उच्चता दो प्रकार से मापी जा सकती है—

(१) भारतीय पद्धति में श्रुतियों द्वारा।

(२) यूरोपीय पद्धति में कम्पन-संख्या द्वारा।

स्वरों की संक्षिप्त लिपि-पद्धति इस प्रकार है :

सा रे ग म प ध नि। इन सात स्वरों को शुद्ध स्वर कहा जाता है। इन शुद्ध स्वरों के बीच सा और प इन दो स्वरों को छोड़कर अन्य पाँच स्वरों की श्रुति-विन्यास के क्रम से विकृति होती है। सा और प स्वर विकृत नहीं होते अतः इन दो को अचल स्वर कहा जाता है एवं अन्य पाँच स्वरों की विकृति सम्भव है अतः इन्हें सचल स्वर कहा जाता है। स्वरों की विकृति दो प्रकार से की जाती है—

(१) मूर्च्छना द्वारा।

(२) आश्रय श्रुति के परिवर्तन द्वारा।

(१) मूर्च्छना द्वारा स्वर-विकृति—यदि मोटे तौर पर स्वरों को बृहत् एवं क्षुद्र अन्तर में अवस्थित माना जाये तो वर्तमान काल में प्रचलित शुद्ध स्वर अथवा बिलावल थाट का स्वरान्तर इस प्रकार होगा—

सा रे ग म प ध नि सां

बृहत् बृहत् क्षुद्र बृहत् बृहत् बृहत् क्षुद्र

यही बिलावल थाट की प्रथम मूर्च्छना है। (सुविधा के लिए अवरोहण नहीं लिखा गया) इसकी द्वितीय मूर्च्छना का आद्य स्वर लिया जाये—

रे ग म प ध नि सा रें

बृहत् क्षुद्र बृहत् बृहत् बृहत् क्षुद्र बृहत्

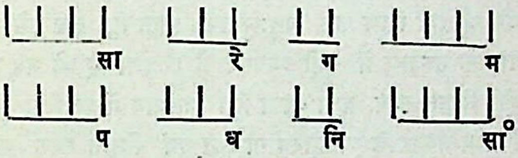
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

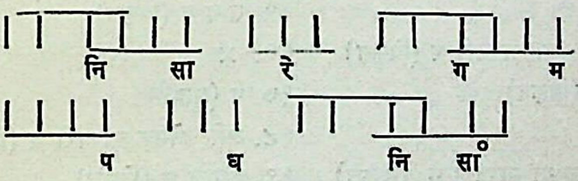
यह मूर्च्छना यदि किसी वाद्य पर षड्ज के परदे से बजायी जाये तो उक्त ऋषभ को षड्ज, गान्धार को ऋषभ, मध्यम को निम्न उच्चतावाला गान्धार, पंचम को मध्यम, धैवत को पंचम, निषाद को धैवत, तार षड्ज को निम्न उच्चतावाला निषाद एवं तार ऋषभ को तार षड्ज मानना होगा।

इस द्वितीय मूर्च्छना द्वारा निम्न उच्चतावाला गान्धार एवं निषाद अर्थात् संगीत परिभाषा में कोमल गान्धार एवं कोमल निषाद उद्‌भूत हुए। इस प्रकार अन्यान्य मूर्च्छना द्वारा अन्यान्य विकृत स्वर निकाले जा सकते हैं।

(२) आश्रय श्रुति के परिवर्तन से स्वर विकृति—संगीतरत्नाकरोक्त शुद्ध थाट का श्रुति विन्यास इस प्रकार है :

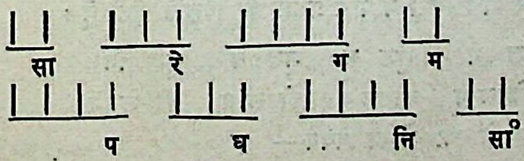


इस प्रकार स्वर विन्यास में वर्तमान आदि थाट का अथवा कोमल गान्धार एवं कोमल निषाद युक्त थाट का सादृश्य है। वर्तमान के कोमल गान्धार और कोमल निषाद संगीत-रत्नाकर में शुद्ध नाम से बताये गये हैं। गान्धार और निषाद जब यथाक्रम से मध्यम की दो और षड्ज की दो श्रुतियाँ ग्रहण करते हैं तो संगीतरत्नाकर के मतानुसार दो स्वरों का नाम क्रमशः अन्तर गान्धार और काकली निषाद होता है। शेषोक्त ये दो स्वर वर्तमान के शुद्ध गान्धार और शुद्ध निषाद हैं। जैसे—



यहाँ गान्धार स्वर अपना श्रुति स्थान परिवर्तन कर मध्य की द्वितीय श्रुति पर और निषाद अपना स्थान छोड़ षड्ज की द्वितीय श्रुति पर निष्पन्न है। संगीतरत्नाकर के मतानुसार इन दो स्वरों की विकृति हुई। वर्तमान स्वरसप्तक में ये दो स्वर ही शुद्ध स्वरों के रूप में परिचित हैं। एवं रत्नाकर के श्रुति-विभाग में अर्थात् गान्धार एवं निषाद के दो श्रुतियों के होने पर वर्तमान में वे विकृत स्वरों के रूप में जाने जाते हैं।

वर्तमान काल का शुद्ध स्वरसप्तक अथवा विलावल थाट—



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

यहाँ ऋषभ और धैवत की श्रुति-संख्या के बारे में आजकल कुछ मतभेद है; कुछ लोग वर्तमान ऋषभ और धैवत को चतु:श्रुतिक एवं गान्धार और निषाद को त्रिश्रुतिक मानते हैं। इसमें ऋषभ पंचम एवं ऋषभ धैवत वादी-संवादीत्व प्रमाणित अवश्य होता है, किन्तु गान्धार-धैवत में यह लोप हो जाता है। जो भी हो मोटे तौर पर इस प्रकार का श्रुति-विन्यास ही शास्त्रसम्मत है।

उपर्युक्त बिलावल थाट के श्रुति-विन्यास में ऋषभ जब अपनी प्रथम श्रुति पर निष्पन्न होता है तब उसे अति कोमल या साकारी ऋषभ कहा जाता है, द्वितीय श्रुति पर स्थिर होने पर कोमल ऋषभ कहा जाता है। इसी प्रकार धैवत उसकी प्रथम श्रुति पर अति कोमल या साकारी एवं द्वितीय श्रुति पर कोमल के रूप में परिचित है। मध्यम जब पंचम की दो श्रुतियाँ ग्रहण कर चतु:श्रुतिक होता है, तब उसे तीव्र मध्यम कहा जाता है। गान्धार के सम्बन्ध में यही व्यवस्था है। इसलिए जो सब स्वर स्थानच्युत होते हैं, उन्हें ही विकृत स्वर कहा जाता है। वर्तमान में प्रचलित बिलावल थाट के श्रुति-विन्यास में सब प्रकार के व्यवहारयोग्य शुद्ध एवं विकृत स्वर यहाँ प्रदर्शित किये गये हैं —

श्रुति	श्रुति
१. तीव्र कोमल निषाद (विकृत)	१२. तीव्र ग (विकृत)
२. नि (शुद्ध)	१३. म (शुद्ध)
३. तीव्र नि (विकृत)	१४. ×
४. सा (शुद्ध)	१५. तीव्र म (विकृत)
५. अति कोमल या साकारी रे (विकृत)	१६. ×
६. कोमल रे (विकृत)	१७. प (शुद्ध)
७. रे (शुद्ध)	१८. अति कोमल साकारी ध (विकृत)
८. अति कोमल या साकारी ग (विकृत) मतान्तर से रे (शुद्ध)	१९. कोमल ध (विकृत)
९. कोमल ग (विकृत)	२०. ध (शुद्ध)
१०. तीव्र कोमल ग (विकृत)	२१. अति कोमल या साकारी नि (विकृत) मतान्तर से ध (शुद्ध)
११. ग (शुद्ध)	२२. कोमल नि (विकृत)

उल्लिखित स्वर का विकृत रूप ही वर्तमान शास्त्रीय संगीत में व्यवहृत होता है, यद्यपि मोटे तौर पर पाँच स्वरों में पाँच प्रकार की विकृति होती है।

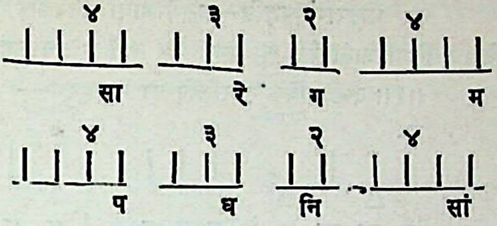
शुद्ध रे	शुद्ध ग	शुद्ध म	शुद्ध ध	शुद्ध नि
कोमल रे	कोमल ग	कोमल म	कोमल ध	कोमल नि

तुलनामूलक रूप से स्थापना का विषय—

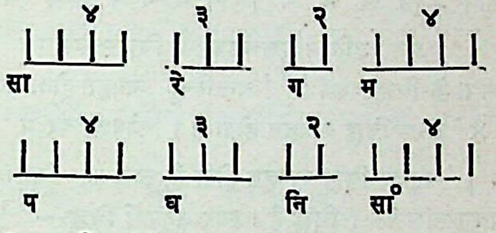
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

संगीत रत्नाकरोक्त
शुद्ध थाट का श्रुति-विन्यास



वर्तमान सुप्रतिष्ठित
भ्रान्तिमूलक श्रुति-विन्यास



इन दोनों की तुलना करने पर दिखाई देगा कि श्रुति-विन्यास दोनों प्रकार से ही समान हैं अर्थात् ४,३,२,४,४,३,२, ४ क्रम से हुआ है, किन्तु प्रथमोक्त प्रकार में प्रत्येक विभाग की अन्त्य श्रुति और द्वितीयोक्त प्रकार में आद्यश्रुति स्वरस्थान के रूप में निर्दिष्ट हुई है। इसमें गान्धार और मध्यम के बीच क्षुद्र अन्तर स्पष्ट होते हुए भी शास्त्र की बिलकुल उपेक्षा की गयी है। (देखिए श्रुति)

स्वरज्ञान

पण्डित भातखण्डे ने स्वरज्ञान के लक्षणस्वरूप के दो नियम लिखे हैं :

(१) किसी भी स्वर को किसी भी क्षण कण्ठ से निकालने की क्षमता।

(२) किसी भी स्वर को सुनते ही तत्काल उसे पहचान सकने की क्षमता।

ऐसा होने पर, व्यक्ति को स्वरज्ञान प्राप्त है—यह कहा जा सकेगा।

स्वरलिपि

स्वरों को लिपिबद्ध करने की रीति को स्वरलिपि कहा जाता है। संगीत-रत्नाकर आदि ग्रन्थों में मोटे तौर पर एक प्रकार की स्वरलिपि रहते हुए भी उसका व्यवहारोपयोगी विस्तारित रूप का उद्‌भावन और इतना प्रचार वर्तमान की घटना है और पाश्चात्य प्रथा की देखा-देखी हुआ है, इसमें सन्देह नहीं। कृष्णधन वन्द्योपाध्याय महाशय ने यूरोपीय 'स्टाफ़ नॉटेशन' को ही भारतीय संगीत में प्रयुक्त करने का प्रयास किया था, किन्तु वह चल न सका। वर्तमान काल में इस देश में जो स्वरलिपि-पद्धतियाँ प्रचलित हैं, उनका विवरण दिया जा रहा है—

१. दण्डमात्रिक—क्षेत्रमोहन गोस्वामी उद्भावित।

२. आकारमात्रिक—द्विजेन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा उद्भावित (परिकल्पित) एवं ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा प्रचारित। यह अर्द्धशताब्दी से भी अधिक समय से व्यवहृत होती चली आ रही है।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

३. भातखण्डे पद्धति—इसमें मात्रा निर्देशक चिह्न के बदले ताल के पदों को विभक्त किया जाता है। यह प्राय: ३५ वर्षों से प्रचलित है।

॥१॥ दण्डमात्रिक स्वरलिपि का उदाहरण—

+   १   ०

| | | | | | | | | | | | | | | | | |

△ △ △ △ △ △

नि | सा ऋ ऋ ग | ग म म प | ध ध नि नि | सां ऋ ऋ ग

इस पद्धति में एक मात्रा का चिह्नस्वरूप एक '|' दण्ड व्यवहृत होता है, अर्ध-मात्रा के चिह्नस्वरूप '˘' चन्द्रबिन्दु व्यवहृत होता हैएवं चतुर्थांश मात्रा के चिह्नस्वरूप '×' डमरू चिह्न व्यवहृत होता है। कोमल स्वर में '△' त्रिभुज चिह्न, तीव्र स्वर में '|' पताका चिह्न व्यवहृत होता है, ताल का—सम +, तृतीय ताल—३, खाली ०, प्रथम ताल का १ चिह्न है। स्वर अनुवर्ती चिह्न—"|" उदारा (निम्न) ग्राम में स्वर के नीचे विन्दु और तार ग्राम में ऊपर विन्दु का व्यवहार होता है।

॥२॥ आकारमात्रिक स्वरलिपि का उदाहरण—

२   ३   १

ना | सा ऋ रे ज्ञा | ग ह्म म प | दां धा णा ना | सां ऋं रा ज्ञा

इस पद्धति में प्रति स्वर के पास आकार चिह्न रहने पर एक मात्रा समझना होगा। एक मात्रा में दो या उससे अधिक स्वर रहने पर समवेत स्वरों के अन्तिम स्वर पर आकार चिह्न रहेगा, जैसे सरगमा, इसमें सरगम ये चार स्वर एक मात्रा में उच्चारित होंगे।

शुद्ध स्वर—स र ग म प ध न

विकृत स्वर—ऋ ज्ञ ह्म द ण

स्वर अनुवर्ती चिह्न हाइफन युक्त आकार—सा–ा–ा ताल के चिह्न—सम २, तृतीय ताल ३, खाली ०, प्रथम ताल १। अर्ध मात्रा के स्वर के पास विसर्ग :, एवं चतुर्थांश मात्रा के स्वर के पास एक शून्य ० का व्यवहार होता है। उदारा—(निम्न) ग्राम के स्वर के नीचे एवं तार ग्राम के स्वर के ऊपर रेफ का व्यवहार होता है।

॥३॥ भातखण्डे-पद्धति का उदाहरण—

नि सा रि॒ रि ग॒ ग म मं प ध॒ ध नि॒ नि सां

×   २   ०   ३

इस पद्धति में कोमल स्वर के नीचे '—' चिह्न और तीव्र स्वर के ऊपर '|' चिह्न का व्यवहार होता है।

निम्न ग्राम के स्वर के ऊपर और तार ग्राम में स्वर के नीचे बिन्दु-चिह्न का व्यवहार होता है। इसमें मात्रा के किसी चिह्न का व्यवहार नहीं होता, उसके बदले ताल पद के छेद स्वरूप '|' दण्ड का व्यवहार होता है एवं स्वरलिपियाँ मात्रा के

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

अनुसार असंलग्न रूप से व्यवहृत होती हैं। एक मात्रा में एक से अधिक स्वर का व्यवहार होने पर ◡ इस प्रकार के चिह्नबद्ध संलग्न रूप से लिखित स्वरों को एक मात्रा में मानना होगा। जैसे सारीसा ध़ प़ ग; यहाँ 'सारीसा' एक मात्रा एवं अन्य तीन स्वर एक-एक कर तीन मात्रा के हैं।

इसी पद्धति में 'सम' को प्रथम ताल माना गया है, और चिर आचारित तृतीय ताल को द्वितीय एवं प्रथम ताल को तृतीय ताल माना जाता है।

चतुर्थांश अथवा अर्धमात्रा का कोई विशेष चिह्न नहीं है।

स्वर अनुवर्ती चिह्न "—" | प—प सां |

उपर्युक्त तीन प्रकार की स्वरलिपि पद्धतियों में आलंकारिक स्वर की स्वरलिपि एक ही प्रकार की है, जैसे—

सानि़रे_सा मग धपमप
नि़ रे, सां

संगीतशास्त्र-विशारद ब्रजेन्द्रकिशोरराय चौधरी महाशय ने अपने व्यवहार के लिए इस प्रकार एक आडम्बरहीन स्वरलिपि-पद्धति का आविष्कार किया है—

+ ३ ०
| | | |, | | | | | | |
न | स ऋ रे ज्ञं | ग ह्म म प | द ध ण न |
१
|, | |,
सं ऋ रं ज्ञं

उल्लिखित अन्यान्य पद्धति की तरह इसमें भी ताल का पदविभाग किया जाता है। दण्ड ' | ' मात्रा का व्यवहार ही इसमें निर्दिष्ट है। दण्ड मात्रा में छन्द और मात्रा की सूक्ष्म स्वरलिपि सम्भव होती है। विकृत स्वर आकार मात्रिक स्वरलिपि के समान है। कभी-कभी मात्रा का परित्याग कर भातखण्डे-पद्धति के अनुसार स्वरलिपि का व्यवहार किया जाता है।

\+ ३ १
जैसे—नि ध अ रे ए सा नि ध़ पँ मे अ प ग रे सा आ

यहाँ 'अ,' 'ए' एवं 'इ' इत्यादि स्वर वर्ण स्वरविरति के चिह्नस्वरूप उच्चारित होते हैं। इसमें आरम्भिक शिक्षार्थी को मात्रा-ज्ञान बहुत जल्दी हो जाता है। वर्ण असंयुक्त रहने पर प्रत्येक एक-एक मात्रा का है।

अन्यान्य चिह्न आदि भातखण्डे-पद्धति के समान हैं। मुद्रण की सुविधा के लिए इस ग्रन्थ में स्वरों के उदाहरणों में शेषोक्त पद्धति का ही व्यवहार किया गया है।

स्वरान्तर

देखिए तान।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

स्वरित

उच्च और निम्न का मध्यवर्ती 'स्वर'।

हलकतान

देखिए तान।

हॉर्मनी

संगीत कोश से विषयान्तर होते हुए भी यह विषय भारतीय और पाश्चात्य दोनों की तुलना के विचार से शिक्षाप्रद है, इसमें सन्देह नहीं। एक विषय की निश्चित धारणा होते हुए भी उसके विपरीत की धारणा भी स्पष्ट होगी। पाश्चात्य देश का संगीत प्राचीन काल में melody या सुर-प्रधान ही था। इस सुर में राग-नियमावली अवश्य ही हमारी तरह नहीं थी। काफ़ी अंशों में धुन-जातीय सुर ही था, किन्तु पाश्चात्य संगीतज्ञ स्वरसप्तक और मुख्य स्वर से तृतीय, चतुर्थ, पंचम और अष्टम अर्थात् मुख्य स्वर के द्विगुन या तार स्वर के प्राधान्य के सम्बन्ध में सचेत थे। मुख्यस्वर का तृतीय स्वर भारतीय प्रणाली में अनुवादी है, चतुर्थ एवं पंचम स्वर भारतीय प्रणाली में संवादी स्वर है। तृतीय, चतुर्थ एवं पंचम स्वरों का प्राधान्य ग्रीक-युग से ही स्वीकृत माना जा रहा है, इसलिए वादी, संवादी, अनुवादी एवं विवादी स्वरों का उल्लेख सभी देशों में स्वीकृत है। पाश्चात्य देशों में ईश्वर-उपासना के उपलक्ष में गिरजा में समवेत रूप से 'Plain Song' गाया जाता था। समवेत गायन-पद्धति में एक ही गीत विभिन्न उम्र के स्त्री-पुरुषों द्वारा अभिन्न रूप से गाये जाने के परिणामस्वरूप विभिन्न मूर्च्छनाओं में गाने के सिवा अन्य कोई उपाय नहीं था और वह श्रुति-मधुर भी होता था। इस श्रुति-माधुर्य की प्रेरणा से तत्कालीन संगीतज्ञों की गवेषणात्मक प्रवृत्ति जाग्रत् हुई और उन्होंने नियम बनाया कि समूह-गान के सभी गायकों को मूल स्वर और उसके चतुर्थ, पंचम व अष्टम स्वराश्रित मूर्च्छनाओं का ही व्यवहार करना पड़ेगा। इसके परिणाम-स्वरूप गायन का मूल स्वर ही विभिन्न संवादी स्वराश्रित मूर्च्छनाओं में गाया जाने लगा। अर्थात् मूलगीत का प्रति स्वर एकाकी ध्वनित न होकर उसके संवादी स्वर के साथ समध्वनित होने लगा—यही हार्मनी की उत्पत्ति का इतिहास है।

गायन के स्वर अलग-अलग न रहने पर इन्हें 'स्वर' न कहकर 'कॉर्ड' कहा जाता था। दो अथवा उसके अधिक स्वर समध्वनित होने पर उसे 'कॉर्ड' कहा जाता है। इस प्रकार की गीत-पद्धति को 'ऑर्गनम' (organum) कहा जाता था; इसके बाद के समय में (pedal) गीत-पद्धति का आविष्कार हुआ, उसमें 'ऑर्गनम' गायन के साथ मुख्य स्वर एवं उसका संवादी पंचम स्वर निरवच्छिन्न रूप में ध्वनित होता था।

दसवीं से चौदहवीं शताब्दी तक 'कॉर्ड' के सम्बन्ध में कई प्रकार की गवेषणाएँ होने लगीं और चतुर्थ, पंचम एवं अष्टम स्वरों के समान तृतीय एवं षष्ठ स्वरों का भी व्यवहार आरम्भ हो गया। तृतीय स्वर के व्यवहार में द्वि-स्वर युक्त 'कॉर्ड' ने तीन स्वर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

युक्त होकर 'ट्रायड' (triad) नाम धारण किया। चौदहवीं शताब्दी से ही हार्मनी पर निर्भर संगीत की उन्नति के निश्चय के साथ कई प्रकार की गवेषणाएँ चलने लगीं एवं पन्द्रहवीं शताब्दी में पाश्चात्त्य संगीत की धारा परिपूर्ण रूप से हार्मनी पर आधारित हो गयी। हार्मनी के साथ-साथ अविच्छेद्य रूप से 'काण्डर पाइप' का भी प्रचलन हुआ। भारतीय संगीत में कोई सुर जिस प्रकार एक-एक स्वर का पारस्परिकता द्वारा रूप ग्रहण करता है, पाश्चात्त्य संगीत में एक सुर समध्वनित-त्रिस्वर अथवा 'ट्रायड' के क्रम में रूपायित होता है—इसे ही हार्मनी-प्रधान-संगीत कहा जाता है।

इस सुर-रचना के प्रत्येक 'ट्रायड' के प्रथम, द्वितीय एवं तृतीय स्वर यदि एकाकी एवं निरपेक्ष रूप से एक-एक श्रुति-मधुर सुर-रचना करे अर्थात् मूल स्वर के प्रत्येक 'ट्रायड' के प्रथम स्वरों को सजाने पर एक श्रुति-मधुर सुर-रचना हो, यानी इसी प्रकार 'ट्रायड' के द्वितीय या तृतीय स्वरों को अलग-अलग कर सजाने पर यदि तीन पृथक् सुर-रचना हो, तभी 'ट्रायड' रचित मूल रचना को 'काण्डर पाइप' कहा जाता है। विशुद्ध हॉर्मनी-संगीत में सुर का प्राधान्य स्वीकृत नहीं होता, केवल 'ट्रायडों' का प्राधान्य दिखाई देने लगता है। किन्तु 'काण्डर पाइप' संगीत में हॉर्मनी उत्पन्न 'ट्रायड' और इनके क्रम-जनित सुर समभाव में ही उपलब्ध होता है। पाश्चात्त्य विद्वान् हॉर्मनी को vertical या खड़ा एवं melody या सुर को horizontal या व्यापक (भूमि समान्तर) संगीत के रूप में विचार करते हैं, इसलिए 'काण्डर पाइप' संगीत का एक साथ दो प्रकार से ही उपभोग करना होता है, यह उपभोग-क्षमता अनुशीलन योग्य है। काण्डर पाइप के बाद 'canon', 'fugue' आदि सब प्रकार की जो संगीत-पद्धतियों का प्रचलन हुआ है उनका विवरण यहाँ विषयान्तर होगा।

भारतीय राग-संगीत को लेकर हॉर्मनी का प्रयोग करने पर वह 'काण्डर पाइप' की श्रेणी में ही आयेगा, किन्तु 'ट्रायड' के व्यवहार में रागरूप सर्वदा खण्डित होगा एवं यह बात निःसन्देह रूप से कही जा सकती है कि 'हॉर्मनी' या 'काण्डर पाइप' भारतीय राग-संगीत के लिए पूर्ण रूप से विपरीत-धर्मी हैं।

हलका

जिस स्वर-विस्तार में अथवा तान में पद क्रमशः छोटे हो जाते हैं, उन्हें हलका कहा जाता है। जैसे—

गगरेसा रेगरेग | ममगरे गमगम |
पपमग पम | धधपम पध | निनिधप |
ममगरे | गग | रेरे | सा

हिन्दुस्तानी पद्धति

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत-पद्धति।

●

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वंशावली

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

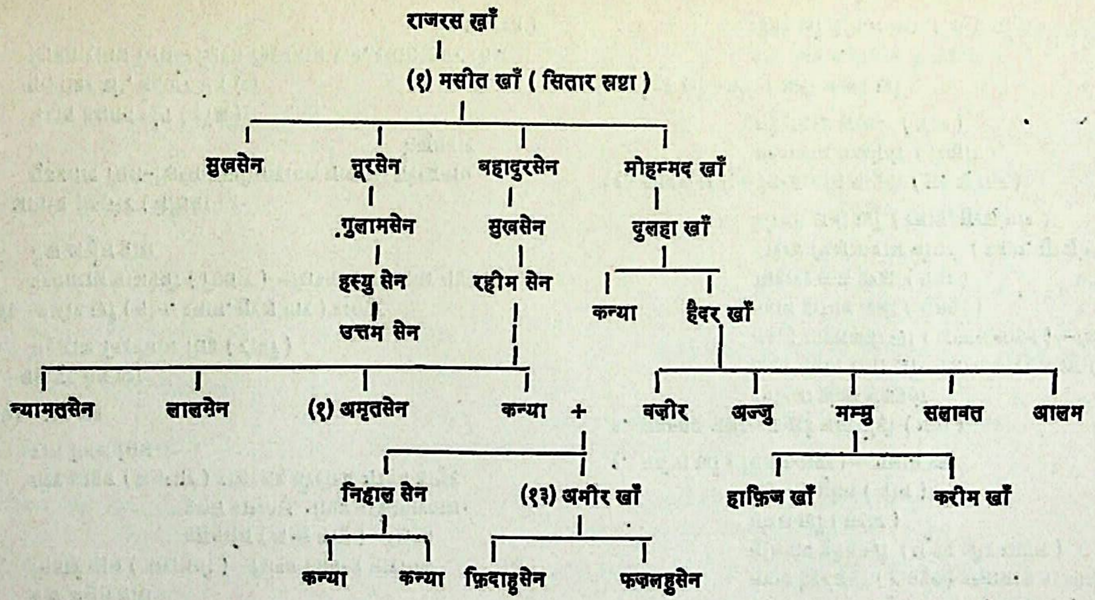
CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

।।१।। तानसेन वंशावली

- मकरन्द या मुकुन्द पाण्डे
  - हरिदास के शिष्य—रामतनु पाण्डे या मोहम्मद अत्ता अत्ो ख़ाँ या तानसेन (१५०६—१५८५) + प्रेम कुमारी या हुसेनी ब्राह्मणी
    १४८०—१५७५
    - सूरत सेन
      - मोहन सेन
        - सुधीन सेन
    - तरंग सेन
    - शरत सेन
    - बिलास ख़ाँ
      - उदय सेन
        - करीम सेन + कन्या
          - सुधार ख़ाँ
            - हासन ख़ाँ (सफेद ख़ाँ)
              - गुलाब ख़ाँ (मुहम्मद शा के दरबार का १७१९-१७४८)
                - छज्जु ख़ाँ
                  - कन्या
                    - (७) बहादुर सेन
                  - (२) जाफ़र ख़ाँ
                    - कजम अली
                      - (१४) कासिम अली
                      - कन्या + अमीर ख़ाँ
                    - (११) सादिक अली
                    - अहमद अली
                    - (१२) निसार अली
                  - (३) प्यार ख़ाँ
                  - (४) बासत ख़ाँ
                    - (८) अज़ो मुहम्मद
                    - (९) मुहम्मद अली (१८३४-१९२८ ई,)
                      - अलीबख्श ख़ाँ
                        - सौकतअली ख़ाँ
                    - रियासत अली
                - ज्ञान ख़ाँ
                - जीवन ख़ाँ
                  - बाकर ख़ाँ
                  - (६) हैदर ख़ाँ
                  - बहादुर ख़ाँ
          - राजरस ख़ाँ (दूसरे पृष्ठ पर)
            - (१) मसीत ख़ाँ (सितार)
      - दयाल सेन
        - कन्या
        - रसबीन ख़ाँ
      - कन्या + लाल ख़ाँ (गुणसमुद्र)
    - सरस्वती + नौबत ख़ाँ (मिश्री सिंह)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥१॥ तानसेन वंशावली शिष्यवर्ग

शिष्य

१०. अमृतसेन—सुदर्शनाचार्य शास्त्री (सितार)

१३. अमीर खाँ—बरकतुल्ला खाँ (सितार)

८. अली मुहम्मद खाँ—तारा प्रसाद घोष
नन्हें खाँ, पन्नालाल जैन,
प्यारे नवाब खाँ (पटना)
वैद्य अर्जुन दास
मिठाई लाल (वाराणसी)—शिष्य शिवेन्द्र नारायण
वसुमानि (सन्तु बाबू)—शिष्य
एलन दान्याल्लु, श्रीपद बन्द्योपाध्याय
मीर साहब (जलन्धर) राजा सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर
राम सेवक मिश्र

१४. काशिम अली—यदु भट्ट

२. ज़ाफ़र खाँ—बहादुर सेन (७)
महाराज विश्वनाथ सिंह (रीवाँ)

१२. निसार अली—वजीर खाँ (बीन, रबाब, सुरशृंगार) रामपुर
पन्नालाल वाजपेयी (सितार)—शिष्य जीवन लाल महाराज
वैद्य अर्जुन दास

३. प्यार खाँ—आनन्द किशोर (वेतिया)
गुरुप्रसाद मिश्र—शिष्य लक्ष्मीनारायण बाबाजी सुरेन्द्रनाथ मजुमदार
नवाब हसमत जंग (टोंक)
बख्तावर जी, बहादुर सेन (७)
शिवनारायण मिश्र—शिष्य विश्वनाथ राव, श्यामसुन्दर मिश्र (इसराज)

शिष्य

४. वासत खाँ—कासिम अली १४, नियामतुल्ला खाँ (सरोद)
राजा हरकुमार ठाकुर
राणाघाट के पाल चौधरी

६. बहादुर खाँ—गदाधर चक्रवर्ती (विष्णुपुर)

७. बहादुर सेन—इनायतहुसेन, अलीहुसेन
वज़ीर (रामपुर) ग़ुलाम नबी खाँ (शौरी)
नवाब हैदरअली (रामपुर) पन्नालाल वाजपेयी (सितार)
बुनियाद हुसेन खाँ (ध्रुपद और ख़याल)
मजरू खाँ (सरोद)
मुहम्मद हुसेन (बीन)

१. मसीत खाँ (सितार-स्रष्टा)—ग़ुलाम रज़ा

९. मुहम्मद अली—कनाई लाल ढेंढ़ी (गया)
गिरिजा शंकर चक्रवर्ती
ठाकुर नवाब अली खाँ—शिष्य कादर बख्श (मुर्शिदाबाद)
नवाब सादतअली खाँ (छम्मन साहब)—शिष्य सलामत खाँ
नवाब हामिद अली (रामपुर)
बिहारी लाल पण्डा (गया)
वीरेन्द्र किशोर राय चौधरी (रबाब, सुरशृंगार)
सौकत अली खाँ (रबाब, सुरशृंगार)

११. सादक अली—चिन्तामणि बापुली (सुर शृंगार)
पन्नालाल वाजपेयी (सितार)
महेशचन्द्र सरकार (बीन)

५. हैदर खाँ—नवाब अली नक्की खाँ
(वाजिद अलीशाह के दीवान)
हैदर खाँ वेतिया घराना के प्रवर्तक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

तानसेन
- सरस्वती + मिश्री सिंह (नौबत खाँ) [महाराज समुखन सिंह के पुत्र]
  - शेर खाँ
  - हसन खाँ
    - हुसेन खाँ
      - वाजिद खाँ
        - नज़ीर बिसाल खाँ
          - लाल खाँ
            - (१) नियामत खाँ (सदारंग)

॥२॥ तानसेन का कन्या-वंश

(१) नियामत खाँ (सदारंग)
- फ़िरोज़ खाँ (अदारंग)
- भूपत खाँ (महारंग)
  - जीवनशाह
    - छोटा नौबत खाँ (रसबीन खाँ रंगारंग)
      - तानसेन के वंश के (३) उमराव खाँ + १४ कासिम अली की बहन
        - (४) अमीर खाँ
        - (५) रहीम खाँ
          - (६) वाज़िर खाँ (१८६१–१९२६ ई.)
            - नाज़ीर खाँ
              - झम्मन खाँ
              - (८) दबीर खाँ १९०२
              - दिलदार खाँ
            - नासीर खाँ
            - (७) सग़ीर खाँ
          - फैयाली खाँ (फैयद अली)
      - कन्या
    - निर्मल शाह (२)
  - प्यार खाँ (अंगली कट)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शिष्य

४. अमीर खाँ—फ़िदाहुसेन खाँ (रबाब, सरोद)
बुनियाद हुसेन (ध्रुपद, होरी)
महम्मद हुसेन (बीन)

६. वज़ीर खाँ—अब्दार रहीम (सितार)
अल्लाउद्दीन (सरोद)
ताराप्रसाद घोष (ध्रुपद)
नवाब हामिद अली (रामपुर)
नासिर अली (सुरबहार, सितार)
प्रमथनाथ बन्द्योपाध्याय (रुद्रवीणा)
मोहम्मद हुसेन (बीन)
यादवेन्द्र महापात्र (हारमोनियम)
हाफ़िज़ अली (सरोद)

३. उमराव खाँ—कुतुबनबक्श (कुतुबुदौला)
ग़ुलाम मोहम्मद ख़ाँ और उनके पुत्र
सज्जाद महम्मद ख़ाँ
हुस्मत जंग (बाँदा के नवाब)

८. दबीर ख़ाँ—कालीदास सन्याल,
क्षेमेन्द्र मोहन ठाकुर,
जयकृष्ण सन्याल
जितेन्द्र मोहन सेनगुप्त
ज्योतिष चन्द्र चौधरी, डॉली दे
डॉ. तृणा पुरोहित पी-एच. डी. (बीन)
डॉ. दीना राय पी-एच. डी. (बीन)
नन्दगोपाल विश्वास
विपिन चन्द्र दास, वीणापाणि मुखोपाध्याय
वीरेन्द्र किशोर राय चौधुरी

॥२॥ तानसेन के कन्यावंश के शिष्य

शिष्य

वीरेन्द्र बन्द्योपाध्याय
बीरेन्द्र मुखोपाध्याय
ममता मैत्र
माया मित्र
माया राय, राजा राय
राधिका मोहन मैत्र
शैलेन्द्र मोहन बन्द्योपाध्याय
श्यामल चट्टोपाध्याय
सन्तोष कुमार बन्द्योपाध्याय

२. निर्मल शाह—उमराव ख़ाँ
जाफ़र ख़ाँ
नरथनपीर बक्श (मक्खन ख़ाँ)
प्यार ख़ाँ
बन्दे अली खाँ (बासत खाँ)
मुसर्रफ़ ख़ाँ के पूर्व पुरुष
मुराद ख़ाँ, शक्कर ख़ाँ
शाहबदाद हुसेन ख़ाँ (इमदादख़ानी घराना)

५. रहीम ख़ाँ—असग़र अली ख़ाँ (सरोद)
वज़ीर ख़ाँ (बीन)

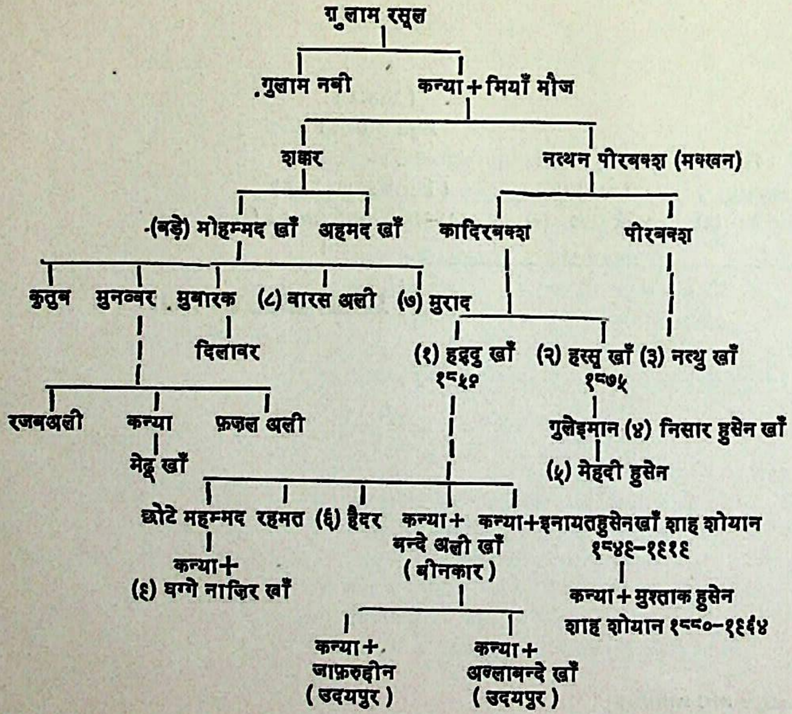
७. सगीर ख़ाँ—क्षेमेन्द्र मोहन ठाकुर
ज्ञानप्रकाश घोष
वीणापाणि मुखोपाध्याय
वीरेन्द्र किशोर राय चौधुरी

१. सदारंग— क़व्वाल बालक द्वय, महम्मद ख़ाँ
हद्दू ख़ाँ, हस्सू ख़ाँ, नत्थू ख़ाँ के पूर्वपुरुष।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥३॥ ग्वालियर घराना (प्रथम)



९. घग्गे नाज़िर खाँ (मेवाति घराना) के शिष्य पं. नाथू लाल
३. नत्थु खाँ के शिष्य—निसार हुसेन, लक्ष्मीकान्त भट्टाचार्य (लखनऊ)
४. निसार हुसेन के शिष्य—भाऊराव जोशी, रामकृष्ण बुआ बभे
शंकर राव पण्डित, शंकर राव हरदेकर
८. बारिस अली के शिष्य—९. घग्गो नाज़िर खाँ
७. मुराद खाँ के शिष्य—रामदास गोस्वामी, यदु राय, यदु भट्ट
यदुराय का शिष्य आशुराय, शिष्य डॉ. शिवकुमार बन्द्योपाध्याय
५. मेंहदी हुसेन के शिष्य—बलदेवजी (राजा भैया) पुंछवाले के पिता
१. हद्दु खाँ के शिष्य—बालागुरु, शिष्य कृष्णराव तेलंग, गंगाधर राव तेलंग,
ठाकुर जयदेव सिंह
२. हस्सू खाँ के शिष्य—विश्वेश्वर मुखोपाध्याय (काशी) बालकृष्ण बुआ,
इंचल करंजीकर, साहब दाद हुसेन खाँ (इमदादखानी
घराना) हद्दू और हस्सू खाँ के भी शिष्य
६. हैदर खाँ के शिष्य—लक्ष्मी नारायण बाबाजी—
शिष्य नगेन्द्र नाथ भट्टाचार्य,
राजेन्द्र नाथ घोष
चैतन्यदास बाबाजी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

।।४।। ग्वालियर घराना (द्वितीय)

चिन्तामणि मिश्र—शिष्य नारायण शास्त्री—शिष्य बामन बुआ—शिष्य चन्दन चौबे १८७०-१९४७

बामन बुआ
|
लाल बुआ
|
देवजी बुआ—शिष्य केशव गणेश टेकने—
केशव गणेश टेकने का शिष्य—
रवीन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय
(सुरकार)

।।५।। सहसवान घराना

(१) इनायत हुसेन १८४९-१९१६ (हद्दू खाँ के दामाद)
|
कन्या + मुश्ताक हुसेन (रामपुर)

(२) अली हुसेन (बीनकार)

(३) महम्मद हुसेन (बीनकार) १८५३

हैदर खाँ १८५७-१९२७
|
कन्या + फ़िदाहुसेन (रंगीले घराना)
|
निसार हुसेन | वारिस हुसेन खाँ

निसार हुसेन
|
कन्या +

वारिस हुसेन खाँ
|
गुलाम मुस्तफ़ा

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

कल्याण खाँ (इनायत हुसेन के ज्येष्ठ चाचा का लड़का)

४ इसहाक़ हुसेन — मुश्ताक हुसेन (रामपुर) १८८०-१९६४ — कन्या + बाबू खाँ (इनायत हुसेन के चाचा का लड़का)

इश्तियाक हुसेन — कन्या + — ५ अशफ़ाक़ हुसेन — ६ सब्दर हुसेन — ७ अब्रार हुसेन

४ इसहाक़ हुसेन — शिष्य — काशीनाथ चट्टोपाध्याय — शिष्य — अमरनाथ भट्टाचार्य

[पुत्तन खाँ और उनके भाई मेहबूब खाँ (दरस पिया) के शिष्य]

इन्होंने अशफ़ाक़ हुसेन-५ सब्दर हुसेन ६ अब्रार हुसेन ७ और मुश्ताक हुसेन से भी शिक्षा प्राप्त की थी।

पुलिन चन्द्र वन्द्योपाध्याय
मनीन्द्र मोहन वन्द्योपाध्याय (मण्टू बाबू)

१ इनायत हुसेन के शिष्य — निसार हुसेन (रंगीले घराना)
बशीर खाँ
हाफ़िज़ खाँ
शिव सेवक मिश्र

३ महम्मद हुसेन के शिष्य —
पशुपति सेवक मिश्र

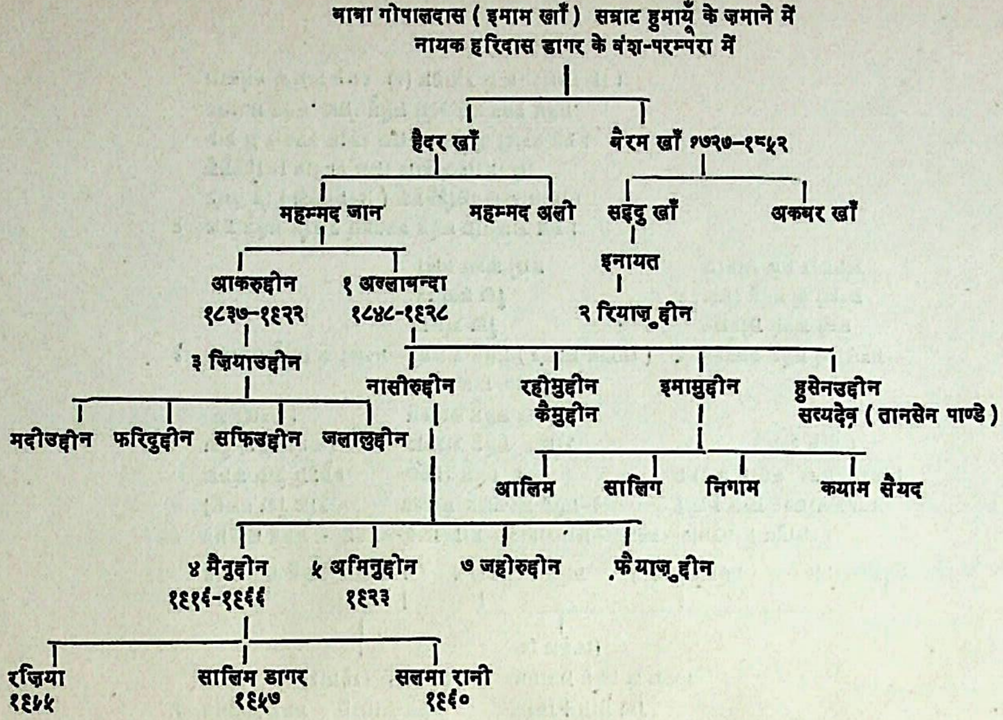
२ अली हुसेन के शिष्य
गोपाल जय राजगीर

२ अलीहुसेन और ३ मुहम्मद हुसेन बीनकार द्वय।
दोनों ही (कुतुबबक्श) कुतुबुद्दौला के जामाता।
कुतुबुद्दौला वाजिद अली शाह के मन्त्री थे,
बाद में रामपुर जाकर उमराव खाँ के शिष्य हुए।
इनायत हुसेन, अली हुसेन और मोहम्मद हुसेन,
तानसेन के वंशोद्भव (७) बहादुर से भी शिक्षा ली।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

।।६।। उदयपुर घराना



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

शिष्य वर्ग की तालिका

१. अल्लाबन्दे खाँ के शिष्य
इनायत हुसेन खाँ (सितार)
सुरेन्द्र नाथ गांगुली (काशी)

२. रियाझुद्दीन एवं

३. ज़ियाउद्दीन के शिष्य

४. नासिर मोइनुद्दीन डागर
इन्होंने अपने छोटे भाई
अमीनुद्दीन को शिक्षा दी ।

१. अल्लाबन्दे एवं उनके बड़े भाई जाकिरुद्दीन ने प्रथम ग्वालियर एवं तृतीय किराना घराने के बन्दे अली खाँ की दो कन्याओं के साथ विवाह किया ।

४. नासिर मोइनुद्दीन डागर के शिष्य
निमाई चाँद बड़ाल
गंगादास भँवर

८. तानसेन पाण्डे के शिष्य
केतकी घोष
निमाई चाँद बड़ाल

७. ज़हीरुद्दीन के शिष्य
अनिमा दासगुप्त

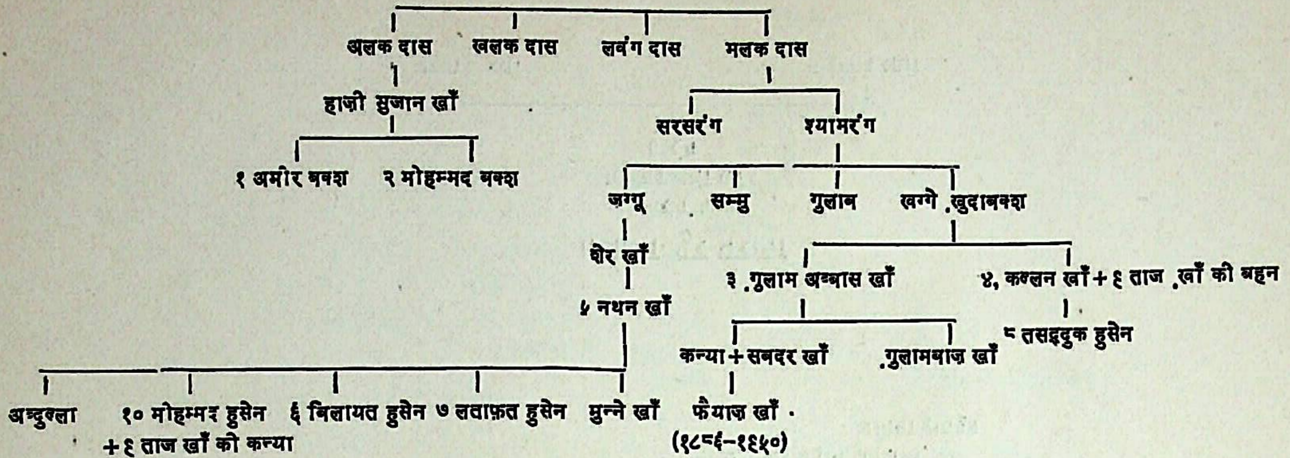
॥७॥ जयपुर घराना

'मनरंग' वंशज
महम्मद अली खाँ
हररंग

अश्शाक अली — मोहम्मद अली

मोहम्मद अली के शिष्य—पण्डित विष्णुनारायण भातखण्डे

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi



१ अमीर बक्श के शिष्य करामत ख़ाँ (किरानावासी) ध्रुपदिये
४ कल्लन ख़ाँ के शिष्य
६ विलायत हुसेन
३ .गुलाम अब्बास ख़ाँ के शिष्य—
चन्दन चौबे फ़ैयाज ख़ाँ
६ विलायत हुसेन

८ तसद्दुक हुसेन के शिष्य ललितमोहन सेन,* शिष्या विजन बाला घोष दस्तिदार
सुरेन्द्रनाथ मजुमदार रायबहादुर
७ लताफ़त हुसेन ५ नथन ख़ाँ के शिष्य
भास्कर रवि बुआ
६ विलायत हुसेन के शिष्य
७ लताफ़त हुसेन

२ मोहम्मद बक्श के शिष्य
६ विलायत हुसेन—
इन्होंने करामत हुसेन से भी शिक्षा पायी

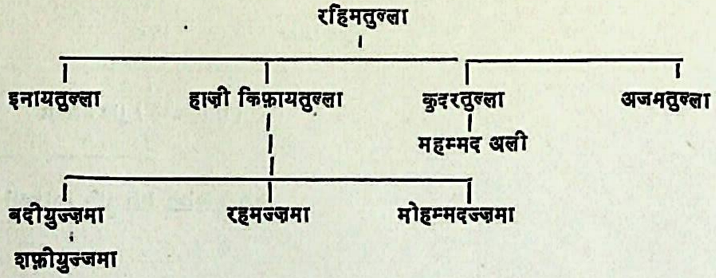
६ ताज ख़ाँ के शिष्य
वामाचरण बन्धोपाध्याय शिष्य
दिलीप कुमार राय
शचीन्द्रनाथ मैत्र
१० मोहम्मद हुसेन के शिष्य—
बिस्मिल्ला ख़ाँ (शहनाई)

* ललितमोहन सेन और सुरेन्द्रनाथ मजुमदार के गुरु तसद्दुक हुसेन वाराणासी एवं मटियाबुरुजवासी स्वतन्त्र व्यक्ति; कल्लन ख़ाँ के पुत्र ८ तसद्दुक हुसेन की शिष्या दिपाली नाग चौधरी (देखिए तालिका ११)। पूर्वोक्त तसद्दुक हुसेन का कोई परिचय नहीं मिला। कुछ दिन वे नेपाल में भी थे।

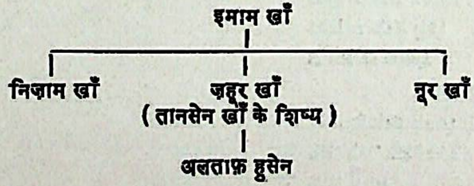
CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

||९|| सिकन्दराबाद घराना (प्रथम)



||१०|| सिकन्दराबाद घराना (द्वितीय)



अलताफ़ हुसेन के शिष्य—अज़मत हुसेन

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥११॥ रंगीले सिकन्दराबाद घराना (तृतीय)

- सुभान ख़ाँ
  - महम्मद अली
    - सब्दर ख़ाँ + आगरा घराने के ग़ुलाम अब्बास की कन्या
      - २ फ़ैयाज़ ख़ाँ
    - १ फ़िदाहुसेन ख़ाँ
- रमज़ान ख़ाँ (रंगीले भाई)

नाना ग़ुलाम अब्बास
श्वसुर महबूब ख़ाँ (दरसपिया)
१ फ़िदा हुसेन से शिक्षा-ग्रहण।
४ अताहुसेन के शिष्य–अरुण भट्टाचार्य, प्रकृति भट्टाचार्य, मनिलाल मल्लिक

फ़ैयाज़ ख़ाँ के शिष्य—
अज़मत हुसेन
४. अता हुसेन
एम. एस. कुरतरकर
क्षितीशचन्द्र बन्द्योपाध्याय (विशारद)
ध्रुवतारा जोशी
दिलीप चन्द्र वेदी
ननी गोपाल बन्द्योपाध्याय (संगीत विशारद)
३. बसीर ख़ाँ के शिष्य
भीष्मदेव चट्टोपाध्याय
महताब हुसेन
मल्लिका जान
रवीन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय
लताफ़त हुसेन (आगरा)
श्री कृष्ण रातंजनकर
शराफ़त हुसेन
सुनील वसु
मोहन सिंह
स्वामी वल्लभदास
अपर्णा चक्रवर्ती
दीपाली नाग चौधरी

॥१२॥ फ़ैयाज़ ख़ाँ का श्वसुर-वंश

- पुत्तन ख़ाँ
- महबूब ख़ाँ (दरसपिया)
  - कन्या + फ़ैयाज़ ख़ाँ
  - कन्या
    - विलायत हुसेन (आगरा)
      - कन्या + शराफ़त हुसेन
  - अत्ता हुसेन

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥१३॥ सिकन्दराबाद घराना (चतुर्थ)

- कुतुब बक्श (तानरस)
  - गुलाम अब्बास
  - फ़िदा हुसेन
  - कन्या + अली हुसेन (बीनकार) [सहसवान]
- मगदुम बक्श
  - हैदर बक्श
    - रहमत खाँ
    - उमर खाँ
    - अब्दुल लतीफ़ खाँ
      - नसीरुद्दीन खाँ (गोरे)

॥१४॥ सिकन्दराबाद घराना (पंचम)

- अलीबक्श
  - मस्ते (मसीत खाँ)
    - मुज़फ़्फ़र खाँ १८५८
      - मुनव्वर खाँ
        - हयात खाँ
      - अनवर खाँ

मुज़फ़्फ़र खाँ के शिष्य
गिरजाशंकर चक्रवर्ती
दिलीप कुमार राय

॥१५॥ किराना घराना (प्रथम)

- वाजिद अली
- साहब खाँ
  - नन्हे खाँ

(संतति)
- अब्दुल्ला
- १ अब्दुल करीम १८७४–१९३७
- हमीद
- कन्या
  - २ अब्दुल वहीद (बहरे वहीद)

२ अब्दुल वहीद के शिष्य
हीराबाई बाड़ोदकर

१ अब्दुल करीम के शिष्य
२ अब्दुल वहीद
गणेश चन्द्र बहरे (बहरेबुआ) जन्म १८९०
ताराबाई
३ रामभाई कुन्द गोपालकर
सवाई गन्धर्व (१८८५–१९५२)
रोशनाआरा बेगम
सुरेश बाबू माने

३ रामभाई कुन्द गोपालकर के शिष्य
गंगूबाई हंगल
बासवराज राजगुरु
भीमसेन जोशी
सरस्वती बाई राणे

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥१६॥ किराना घराना (द्वितीय)

भास्कर राव बुआ
१८६९–१९२२

हीराबाई
तारावाई

१ सुरेश बाबू माने
२ हीराबाई बड़ौदकर
१९०७
३ सरस्वती बाई राणे

१ सुरेश बाबू माने के शिष्य
बासवराज राजगुरु
माणिक वर्मा
२ हीराबाई बड़ौदकर

२ हीराबाई बड़ौदकर की शिष्या
३ सरस्वती बाई राणे

॥१७॥ किराना घराना (तृतीय)

बन्दे अली खाँ (बीनकार)१८३०-१८९०
+हद्दू खाँ की कन्या

कन्या + जाकिरुद्दीन (उदयपुर)
बन्देअली खाँ तानसेन के कन्यावंशज
निर्मलशाह बीनकार के शिष्य एवं
वाद्य संगीत में किराना घराने के
प्रतिष्ठाता

कन्या + अल्लाबन्दे (उदयपुर)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

बन्दे अली खाँ के शिष्य—
- अब्दुल अजीज खाँ (विचित्र वीण)
- इमदाद खाँ (इमदादखानी घराना)
- वहीद खाँ (बीनकार)
- चुन्नाबाई (बाद में बन्दे अली खाँ की द्वितीय पत्नी)
- जोहरा बाई

बलवन्तराव और उनके बड़े भाई
१. भैया साहब गणपत राव (ग्वालियर के चन्द्रभागा बाई के पुत्र)
   मंगलू खाँ और उनके पुत्र
२. मुराद खाँ (सितार)
   रजबअली (ध्रु पद, ख्याल, वीणा)
   रहीम खाँ (बीन)
३. शम्भू
४. हैदर बक्श (सारंगी)
   जमालुद्दीन–पुत्र आबिद हुसेन (बीनकार)
   शिष्य—विमल मुखोपाध्याय

१. भैया साहब गणपत राव के शिष्य—
   गौहरजान बाई (कलकत्ता)
   गिरजाशंकर चक्रवर्ती
   गफ़ूर खाँ
   जंगी
   प्यारा साहब (मेटिया बुरुज)
   बड़ी मोती बाई (काशी)
   बशीर खाँ (हारमोनियम)
   मलका जान (आगरा)
   ५. मौजुद्दीन खाँ (ठुमरी)
   श्यामलाल क्षेत्री-शिष्य डॉ. अमीयनाथ सन्याल —शिष्या—रेवामुहुरी
२. मुराद खाँ के शिष्य—बाबू खाँ (सितार)- शिष्य अब्दुल हलीम जाफ़र खाँ
३. शम्भू खाँ के शिष्य
   ६ अमान अली, अमीर खाँ (ख्यालिया)—शिष्य ए. कानन
   (शम्भू खाँ के पुत्र) पूरबी मुखोपाध्याय
   रसूलन बाई (काशी) प्रद्युम्न मुखोपाध्याय
४. हैदर बक्श के शिष्य - वहीद खाँ (ख्याल) एवं उनके बड़े भाई रजब अली
   सुनील कुमार-बन्धोपाध्याय

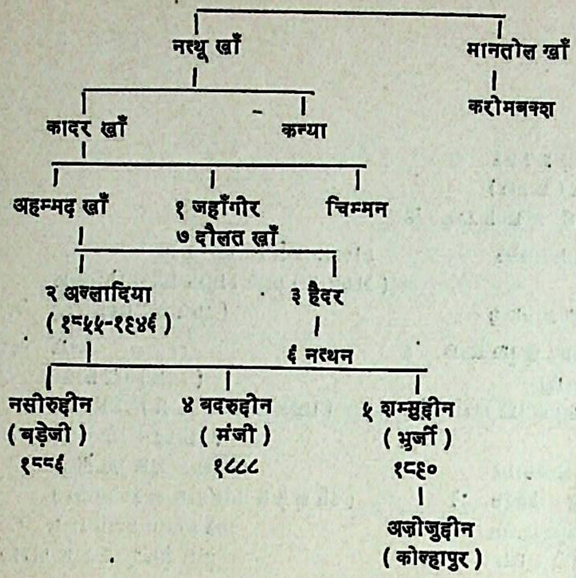
६. अमान अली के शिष्य
   अमीर खाँ (ख्यालिया) (शम्भू खाँ के पुत्र)
   शिवकुमार शुक्ल

मौजुद्दीन के शिष्य—
   नन्दलाल (शहनाई)
   बड़ी मोती बाई
   शेर अली
   सिद्धेश्वरी बाई

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

।।१८।। अतरौली घराना



२ अल्लादिया ख़ाँ के शिष्य—
इनायत हुसेन ख़ाँ (सितार)
केसरबाई केरकर
गोविन्द बुआ शालिग्राम, शिष्य पद्मावती गोखले
दिलीपचन्द वेदी
६ नत्थू ख़ाँ
बरकतुल्ला ख़ाँ (सितार)
मोगू बाई–शिष्या किशोरी (कन्या)
कौशल्या मंजेश्वर

१ जहाँगीर ख़ाँ के शिष्य—
२ अल्लादिया ख़ाँ

५ भुर्जी ख़ाँ के शिष्य—एम. एस. कर्नाटकर
दुर्गा बाई कुलकर्णी
मेनका बाई शिरोडकर

४ मंजी ख़ाँ के शिष्य—
मल्लिकार्जुन मंसूर

७ दौलत ख़ाँ के शिष्य
इनायत हुसेन ख़ाँ

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥१९॥ विष्णुपुर घराना

तानसेन के वंशज ६ बहादुर खाँ—शिष्य गदाधर चक्रवर्ती
(विष्णुपुर आये) उनके शिष्य—रामशंकर भट्टाचार्य
उनके शिष्य—१ अनन्त लाल बन्द्योपाध्याय
२ क्षेत्रमोहन गोस्वामी
३ यदु भट्ट १८३४–१८८०
रामकेशव भट्टाचार्य
केशवलाल चक्रवर्ती
दीनबन्धु गोस्वामी

१. अनन्तलाल बन्द्योपाध्याय
- ४ रामप्रसन्न १८७०–१९२९
  - परेश
  - भूपेश
  - योगेश
  - अशेष
- ५ गोपेश्वर
  - रमेश
  - नरेश
  - गणेश
  - महेश
  - नेपाल
- सुरेन्द्रनाथ
  - बिन्दुवासिनी
- रामकृष्ण १८८६–१९०६

रामकुमार बन्द्योपाध्याय
(अनन्तलाल के चचेरे भाई)
|
श्रीपति चरण
|
सत्य किंकर–शिष्य वीरेन्द्र मुखोपाध्याय
|
अभिनय कुमार

१ अनन्तलाल के शिष्य—६ राधिका प्रसाद गोस्वामी
२ क्षेत्रमोहन के शिष्य—काशीप्रसन्न बन्द्योपाध्याय—पुत्र हरिप्रसन्न
(१८४२–१९००)
महेन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय (१८४१–१९२५)
राजा सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर (१८४०–१९१४)

३ यदुभट्ट के शिष्य—हरिचरण कर्मकार

४ रामप्रसन्न के शिष्य—अन्तुकृष्ण बन्द्योपाध्याय
९ गोकुलचन्द्र नाग (सितार)
गौरहरि कविराज

५ गोपेश्वर के शिष्य—स्वामी प्रज्ञानन्द महाराज

६ राधिकाप्रसाद के शिष्य—कादर बक्श (मुर्शिदाबाद)
गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
ज्ञानेन्द्रप्रसाद गोस्वामी (भाई का पुत्र)
महाराजा योगीन्द नाथ राय (नाटोर)
७ महेन्द्रनाथ मुखोपाध्याय (महिमा बाबू)

७ महेन्द्रनाथ के शिष्य—भूतनाथ बन्द्योपाध्याय
८ योगीन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय
ललितमोहन मुखोपाध्याय

८ योगीन्द्र मुखोपाध्याय के शिष्य—धीरेन्द्रनाथ भट्टाचार्य, शिवदास मुखोपाध्याय

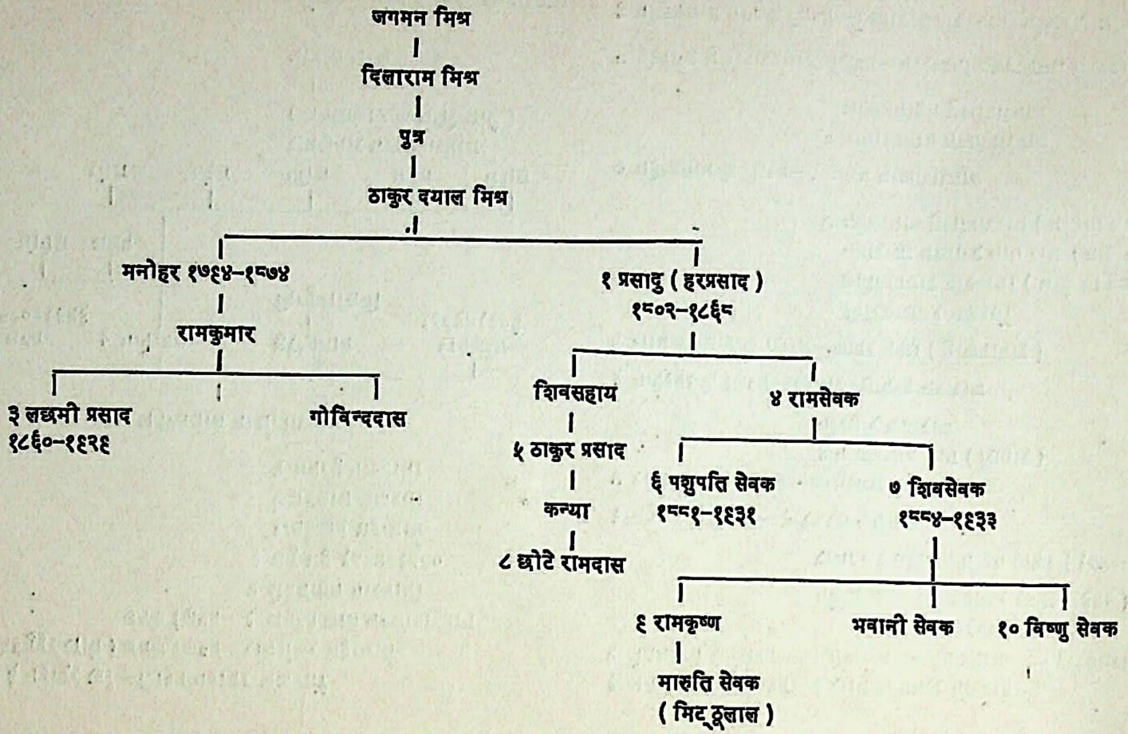
९ गोकुलचन्द्र नाग के शिष्य—विनोदकिशोर राय चौधरी, मणिलाल नाग (पुत्र),
(सितार) रविशंकर

सुरेन्द्रनाथ के शिष्य—नित्यानन्द अधिकारी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

||२०|| वाराणसी घराना



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१. प्रसादु (हरप्रसाद) ने ग़ुलामनबी (शौरी) के शिष्य मियाँ गम्मू के पुत्र शादी ख़ाँ से शिक्षा प्राप्त की।

५. ठाकुर प्रसाद मिश्र के शिष्य
   ८ छोटे रामदास

६. पशुपति सेवक महम्मद हुसेन
   (सहसवान) बीनकार के शिष्य

७. शिवसेवक इनायत हुसेन
   (सहसवान) के शिष्य

२. रामकुमार के शिष्य—
   कालीप्रसन्न घोष
   चन्द्र बन्द्योपाध्याय
   मधु बन्द्योपाध्याय
   महेश बन्द्योपाध्याय
   शम्भु मुखोपाध्याय
   सुरेन्द्रनाथ मजुमदार

६. रामकृष्ण के शिष्य—
   ज्योतिकिशोर आचार्य चौधरी

१० विष्णुसेवक मिश्र
   मतीन्द्र नाथ घोष
   शीतल कृष्ण घोष

४. राम सेवक मिश्र के शिष्य—
   बून्दी मिश्र

३. लछमी प्रसाद के शिष्य
   अनाथ बसु—शिष्य सुबोध नन्दी
   क्षेमेन्द्रमोहन ठाकुर
   बून्दी मिश्र
   माणिक लाल हालदार
   सतीशचन्द्र अर्णव

७. शिवसेवक के शिष्य
   नगेन्द्रचन्द्र लाहिड़ी
   विजयदास पाकड़े (सितार)
      शिष्य–रविसेन
      शिष्या–रेखा सेन
   महाराज कुमार शीतांशु कान्त आचार्य
   सुधीन्द्रनाथ मजुमदार

८. छोटे रामदास की शिष्या—
   सिद्धेश्वरी देवी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥२१॥ पंजाब घराना (अलियाफत्तु)

बाबा कालीदास
|
बहराम ख़ाँ
|
काल्लू ख़ाँ (बड़ेमियाँ)

- १ अलीबक्श
- २ फतेअली
  - आशक अली
  - ३ काले ख़ाँ
  - अलीबक्श कसूरवाला
    - ४ .गुलाम अली (सबरंग) १९०२–१९६८
      - मुनव्वर अली
    - बरकत अली
    - मुबारक अली
    - अमान अली

१ अली बक्श और
२ फतेअली के गुरु—

तानरस ख़ाँ (सिकन्दराबाद चतुर्थ)
बहराम
हद्दु ख़ाँ
हस्सू ख़ाँ

३ काले ख़ाँ के शिष्य—

.गुलाम अली (सबरंग)
ताराप्रसाद घोष

४ .गुलाम अली के शिष्य—

प्रसूनकुमार बन्द्योपाध्याय
मीरा बन्द्योपाध्याय
शैलेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय—
शिष्या रमा दत्त
सन्ध्या मुखोपाध्याय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥२२॥ श्याम चौरासी (पंजाब) घराना

हजरत दाता शाजलाल शाह
(सम्राट् अकबर के समसामयिक)

- चित्र खाँ
  - मान खाँ
    - छन्नू खाँ
      - कादर बक्श
        - महम्मद खाँ
          - शम्महीन खाँ
            - करीमबक्श
              - अहमद अली
                - सलामत १९३१
                - नज़ाकत १९३४
              - विलायत अली
            - इनायत खाँ
          - मौलाबक्श
        - मसूर खाँ
      - हिम्मे खाँ
    - लाल खाँ
  - बरकत खाँ
- विचित्र खाँ

॥२३॥ मेहदी हुसेन की वंशावली

करीमबक्श
|
निजामबक्श

- १ अलीबक्श
  - २ बुनियादहुसेन
    - ३ मेहदीहुसेन
      - सज्जादहुसेन
      - मुशर्रफ़
      - कन्या + करामतुल्ला (तबला)
      - नासिरहुसेन
    - ४ खादिमहुसेन
- नबीबक्श

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१. अलीबक्श के शिष्य—

अघोरचन्द्र चक्रवर्ती शिष्य— अमरनाथ भट्टाचार्य (ध्रुपद) १८८४

(आपने श्री जानबाई के पास टप्पा की तालीम ली थी)

- गोपालचन्द्र बन्द्योपाध्याय
  - शिष्य जयकृष्ण सन्याल
  - नन्तु चक्रवर्ती
- निकुंजविहारी दत्त १८६६-१९३४
  - शिष्य—स्वामी प्रज्ञानन्द महाराज
- प्राणकृष्ण चट्टोपाध्याय
- बामाचरण बन्द्योपाध्याय
  - शिष्य—दिलीप कुमार राय
- डॉ. श्रीकुमार बन्द्योपाध्याय
- शचीन्द्र नाथ मिश्र

४. खादिमहुसेन के शिष्य—

- अमल घोष
- विनोदकिशोर राय चौधरी
- विमलाप्रसाद चट्टोपाध्याय
- डॉ. विमल राय
- रानी राय

२. बुनियादहुसेन के शिष्य—

- खैरुद्दीन खाँ
- नवाब हमीद अली (रामपुर)
- महम्मदीन खाँ

३. मेहदी हुसेन के शिष्य—

- अनिल बागची
- अमूल्यचरण राय चौधरी (ढाका)
- कालीदास सन्याल
- गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
- चन्द्रनाथ बसु
- ज्ञानप्रकाश घोष
- जयकृष्ण सन्याल
- जे. एन. सिंह (बैरिस्टर)
- डॉली दे
- डॉ. विमलराय
- विजन बसु
- महम्मद हुसेन (खुसरू)
- यामिनी गंगोपाध्याय
- शिवानी बन्द्योपाध्याय
- सज्जन कुमार (लाहौर)
- सत्येन्द्रनाथ घोष
- सत्येन्द्रनाथ चौधरी (ढाका)
- सुधीन्द्रचन्द्र चट्टोपाध्याय
- सुशील बसु

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥२४॥ हरिनारायण मुखोपाध्याय

रसूलबक्श (ध्रुपदिया)
शिष्य—१ रामदास गोस्वामी
हरिचरण कर्मकार

१ रामदास गोस्वामी के शिष्य—

उपेन्द्रचन्द्र राय-शिष्य—विपिनचन्द्र चट्टोपाध्याय
सिद्धेश्वर मुखोपाध्याय

कृष्णधन बन्द्योपाध्याय
निमाईचरण घोषाल
हरिनारायण मुखोपाध्याय-शिष्य-चारुचरण मुखोपाध्याय
डॉ. बी. बी. केसकर
विपिनचन्द्र चट्टोपाध्याय
स्वामी प्रज्ञानन्द महाराज

॥२५॥ शंकरराव पण्डित की वंशावली

विष्णु पण्डित
- गोपाल पण्डित
- गणपति पण्डित
- १ शंकर राव पण्डित (निसारहुसैन के शिष्य)
  - कृष्णराव शंकर पण्डित
- एकनाथ पण्डित

१ शंकरराव पण्डित के शिष्य—
काशीनाथ पंथभुले
गणपत राव गुणे
महेश्वर बुआ
राजा भैया पुंछवाले
रामकृष्ण तैलंग
रामकृष्ण बुआ भेजे—शिष्य —हरि भाई घांगड़ेकर

॥२६॥ विष्णु दिगम्बर १८७२-१९३१

बालकृष्ण बुआ इचल करंजिकर के शिष्य—विष्णु दिगम्बर
(ग्वालियर घराना)
डी. बी. पलुस्कर मृ. १९५५
वसन्तकुमार पलुस्कर

विष्णु दिगम्बर के शिष्य—
अनन्त मनोहर जोशी—शिष्य—गजानन राव जोशी (पुत्र), ——— शिष्य—पार्शेकर
ए. टी. हलेधर (पं.) नन्दकिशोर-शिष्य गोपालकृष्ण बी. जी. जोग शिष्या शिशिर कणाधर चौधरी
ओंकार नाथ ठाकुर—शिष्या डॉ. प्रेमलता शर्मा
नारायण राव व्यास
बी. आर. देवधर
विनायक राव पटवर्द्धन—शिष्य जे. बी. एस. राव
सुनन्दा पट्टनायक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥२७॥ राजेन्द्रनाथ घोष (ध्रुपदिया)

१ दक्षिणाचरण सेन
विख्यात संगीतविद्

बहन + तारकनाथ घोष

२ राजेन्द्रनाथ घोष
लक्ष्मीनारायण बाबा जी के शिष्य

नगेन्द्रनाथ घोष

३ शीतलकृष्ण घोष
(ध्रुपद ख्याल)
बाद में रामकृष्ण मिश्र के शिष्य हुए।

शैलेन्द्रनाथ
(पखावज)

मणीन्द्रनाथ
(ध्रुपद ख्याल)
बाद में रामकृष्ण मिश्र के
शिष्य हुए।

जितेन्द्रनाथ (सितार, इसराज)

शचीन्द्रनाथ (सितार)
विमलाकान्त राय चौधरी के शिष्य

१ दक्षिणाचरण सेन के शिष्य—
घनश्याम मुखोपाध्याय (वायलिन)
शिष्य शशिभूषण अधिकारी
ब्रजेन्द्र किशोर राय चौधरी
जतीन्द्र किशोर राय चौधरी
हरिचरण घोष

२ राजेन्द्रनाथ घोष के ——— शिष्य किशोरीमोहन अधिकारी
मणीन्द्रनाथ घोष (पुत्र)
३ शीतलकृष्ण घोष
षष्ठीचरण मित्र
सन्तु चक्रवर्ती (अन्ध गायक)
हीरेन्द्रकुमार बसु

इन्होंने पहले टप्पा गायक एवं संरोदिया अमीर खाँ के श्वसुर दुन्नी खाँ से ख्याल, टप्पा एवं ठुमरी की शिक्षा पायी।

३ शीतलकृष्ण घोष के शिष्य—
विमलाकान्त राय चौधरी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥२८॥ नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य (राणाघाट)

१८५४–१९३३

गौरीनाथ भट्टाचार्य
- उमानाथ
  - नगेन्द्रनाथ
  - यतीन्द्रनाथ
    - प्रथमनाथ
    - अवनीनाथ
  - वीरेन्द्रनाथ
    - सत्येन्द्रनाथ
      - सुधा मुखर्जी
      - अमरेन्द्रनाथ
      - कमलेन्द्रनाथ

नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य के गुरु वर्ग—

अहमद खाँ
इमाम बाँदी (टप्पा)
बड़े दुन्नी खाँ
बादल खाँ
महेश मुखोपाध्याय (टप्पा)
यदु भट्ट
रमज़ान खाँ (टप्पा)
श्री जान बाई जी—पुत्री खादिम हुसेन

नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य के शिष्य—

नगेन्द्रनाथ दत्त ———— शिष्य—अमरनाथ भट्टाचार्य (ख्याल)
१८८५–१९४८ — विजन बसु
निर्मलचन्द्र चट्टोपाध्याय — भीष्मदेव चट्टोपाध्याय
१८८८–१९३३ — शचीन्द्रनाथ दास (मतिलाल)
शिवकुमार चट्टोपाध्याय—शिष्य सोमेश घोषाल — सिद्धेश्वर मुखोपाध्याय
(दौहित्री पुत्र) — गौरहरिदास, दुलालधर, पाँचुगोपाल हालदार
प्रथमनाथ भट्टाचार्य — भवानी मुखोपाध्याय, विभूति दत्ता,
सत्येन्द्रनाथ भट्टाचार्य — योगेश राय, शचीन्द्रनाथ भट्टाचार्य,
सूर्यकुमार राय

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥२१॥ विष्णु नारायण भातखण्डे
१८६१-१९३६

पण्डित विष्णु नारायण भातखण्डे के प्रयास से समूचे भारत में संगीत सम्मेलन के नियमित अधिवेशन आरम्भ हुए। उनके प्रयासों से ही लखनऊ मॉरिस कॉलेज ऑफ म्यूज़िक (अब भातखण्डे संगीत विद्यापीठ) की स्थापना हुई, और दिल्ली में नेशनल एकेडमी ऑफ म्यूज़िक प्रतिष्ठित हुई।

भारतवर्ष के विभिन्न उस्तादों से स्वर-लिपि सहित कई गायन संग्रह कर ६ खण्डों में 'क्रमिक पुस्तक मालिका' का प्रकाशन किया एवं प्राचीन शास्त्रों की गवेषणा एवं अध्ययन कर 'अभिनव राग मंजरी' एवं 'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्' (दोनों संस्कृत) की रचना छद्म नाम से की और इन दोनों ग्रन्थों के टीका-स्वरूप ४ खण्डों में 'हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति' की रचना की, उनके शेषोक्त ग्रन्थ की प्रतिपादित वस्तु के सम्बन्ध में शास्त्रज्ञों में काफ़ी मतभेद है।

छद्मनाम—चतुर पण्डित, 'विष्णु शर्मा' एवं आजकल 'मंजरीकार' नाम प्रचलित हुआ है।

भातखण्डे के गुरु—

तानसेन वंशज निसारअली के शिष्य पन्नालाल बाजपेयी के शिष्य जीवनलाल महाराज के शिष्य—

१. सेठ वल्लभ दास दमलजी
 अली हुसेन (सहसवान) बीनकार के शिष्य
२. गोपाल जयराजगीर
३. तानसेन वंशज मुहम्मद अली (ध्रुपद, रबाब)
४. जयपुर के मोहम्मद अली (हररंग) और उनके दो पुत्र
५. आशक अली एवं
६. अहमद अली
७. मोहम्मद हुसेन (आगरा)
८. विलायत हुसेन (आगरा)
९. रावजी बुआ वेलवाद्यकर

पण्डित भातखण्डे के शिष्य—

वादीलाल शर्मा,
रवीन्द्रलाल राम
राजा भैया पूँछवाले
श्रीकृष्ण रातनजंकर
हेमेन्द्रलाल राय

श्रीकृष्ण रातनजंकर—शिष्य कुमारेश वसु
क्षितीशचन्द्र बन्द्योपाध्याय
गोपाल बन्द्योपाध्याय
चिदानन्द नागरकर
चिन्मय लाहिड़ी
नैनी गोपाल बन्द्योपाध्याय
शिष्या—डॉ. तृणा पुरोहित पी-एच. डी. (बोन)
सुनील वसु

चिन्मय लाहिड़ी के शिष्य—
उमामित्र (दे)
कालीपद दास
गौरचन्द्र बसाक
नीलरतन बन्द्योपाध्याय
परवीन सुलताना
मीरा बन्द्योपाध्याय
सन्ध्या मुखोपाध्याय
सुधीश बन्द्योपाध्याय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥३०॥ गोपालचन्द्र चक्रवर्ती (नूलो गोपाल) १८३२-१९०३

गोपाल प्रसाद मित्र के शिष्य—
गोपालचन्द्र चक्रवर्ती—शिष्य—
(नूलो गोपाल)

अल्लाउद्दीन खाँ (सरोद)
सातकड़ी मालाकर १८७६-१९४७
(अन्ध सातकड़ी)
आपने यादुमानी के पास भी
१८९३-१९१८ तालिम ली थी।

१. सातकड़ी मालाकर के शिष्य—
तारापद चक्रवर्ती
विजयलाल मुखर्जी १८८८-१९६४
सत्येन्द्र घोषाल

तारापद चक्रवर्ती के शिष्य—
उषारंजन मुखोपाध्याय
कृष्णा गंगोपाध्याय (दासगुप्त)
डॉ. नीहारकणा मुखोपाध्याय
बाबूलाल घटक
मानस चक्रवर्ती
शिवचन्द्र मुखोपाध्याय
शेफाली चक्रवर्ती

॥३१॥ विश्वनाथ राव

सदाशिव भट्ट
|
विश्वनाथ राव
मृ.—१९२१

विश्वनाथ राव के शिष्य—
अमरनाथ भट्टाचार्य १८८४
किशनचन्द्र बड़ाल
गणेशचन्द्र चन्द्र
डॉ. अमियनाथ सन्याल
दुर्गाचरण बन्धोपाध्याय
प्रफुल्लचन्द्र घोष, प्रोः
विनोदविहारी वसु
वेणीमाधवजी
ब्रजेन्द्रलाल गांगुली
१. भोलानाथ पाठक (गुरुजी)
महाराजा योगीन्द्रनाथ राय (नाटोर)
योगेन्द्रनाथ राय
लालचन्द्र बड़ाल १८७०-१९०७
सतीशचन्द्र बागची (आदमदीघी)
सतीशचन्द्र दत्त (दानी बाबू) शिष्य
डॉ. तृणा पुरोहित पी-एच. डी. (बोन)
दीनाराय पी-एच. डी. (बोन)
माया राय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥३२॥ सुरेन्द्रनाथ मजुमदार, रायबहादुर

१ दीवान कार्तिकेय चन्द्र राय
- बहन + हरेन्द्रलाल
  - ४ हेमेन्द्रलाल
  - ५ रवीन्द्रलाल
    - ६ मालविका + १९३० ७ ए. कानन
- द्विजेन्द्रलाल
  - ३ दिलीपकुमार

२ सुरेन्द नाथ (बहन के साथ एक ही रेखा से जुड़े)

१ दीवान कार्तिकेय चन्द्र शौक़ीन सुगायक थे
२ सुरेन्द्रनाथ के गुरु
    गुरुप्रसाद मिश्र
    तसद्दुक हुसेन
२ सुरेन्द्रनाथ के शिष्य
    ३ दिलीप कुमार राय
४ हेमेन्द्रलाल और
५ रवीन्द्रलाल दोनों ही
  पं. भातखण्डे के शिष्य
  एवं नसीरुद्दीन खाँ से प्रभावित

५ रवीन्द्रलाल राय के शिष्य
    ६ मालविका (कन्या)

७ ए. कानन की शिष्या
    गौरी मुखोपाध्याय
    शशिकला मंजेश्वर

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥३३॥ गिरिजाशंकर चक्रवर्ती

गिरिजाशंकर चक्रवर्ती के गुरु वर्ग

- बादल खाँ
- भैया साहब गणपत राव
- महम्मद अली (रबाबी)
- मुज़फ़्फ़र खाँ
- राधिका प्रसाद गोस्वामी

गिरिजाशंकर के शिष्य—

- अनिल होम
- आरती दास (गीतश्री)
- ईभा गुह (दत्त) (गीतश्री)
- उमा मित्र (दे)
- ए. कानन
- गीता दास (मित्र) (गीतश्री)
- जयकृष्ण सन्याल
- ज्ञानप्रकाश घोष
- तारापद चक्रवर्ती
- देवी प्रसाद भट्टाचार्य
- विनोदकिशोर रायचौधरी
- विश्वेश्वर भट्टाचार्य
- यामिनी गांगुली
- रवीन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय
- रानी राय
- शैलेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय
- सतीशचन्द्र अर्णव
- सुखेन्दु गोस्वामी
- सुधीरलाल चक्रवर्ती
- सुनीलकुमार वसु

यामिनी गांगुली के शिष्य—

- गौरी दे, आरती बागची
- प्रसून बन्द्योपाध्याय
- विनोदकिशोर रायचौधरी
- रानी राय
- सन्ध्या मुखोपाध्याय
- सुखेन्दु गोस्वामी—शिष्य
  - छबि बन्द्योपाध्याय
  - तन्द्रा मैत्र
  - हेमा वर्मन

॥३४॥ ज़मीरुद्दीन खाँ

मजीद खाँ (ख्याल, सारंगी)

|

१ ज़मीरुद्दीन (ठुमरी)

१ ज़मीरुद्दीन खाँ के शिष्य

- अंगूरबाला
- इन्दुबाला
- कमलदास गुप्त
- कृष्णचन्द्र दे (अन्धगायक)
- राजेन्द्रनाथ सरकार (क्लेरनेट)
- सत्येन्द्रनाथ घोष
- सुबलदास गुप्त
- हरिमति

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥३५॥ टप्पागायक रमज़ान ख़ाँ

१ इमाम बाँदी
|
२ रमज़ान

१ इमाम बाँदी के शिष्य
नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य (राणाघाट)

२ रमज़ान के शिष्य
कालीपद पाठक —————— शिष्य–
गोपाल चट्टोपाध्याय
चण्डीदासमाल
तुषारकान्ति पाठक (भ्रातृ पुत्र)
राज्येश्वर मित्र

गिरिबाला-दासी (गवैया गिरि) १८६६-१९३४
जितेन्द्र बन्द्योपाध्याय
निकुंज बिहारी दत्त
फणीशंकर मुखोपाध्याय
रामचन्द्र चट्टोपाध्याय

॥३६॥ (प्रथम) ढाका का गायक वंश

१ हबीब मियाँ (टप्पाबाज़)
|
२ हप्पुमियाँ (टप्पाबाज़)

१ हबीब मियाँ के गुरु—
अमीर ख़ाँ
तन्नु ख़ाँ

२ हप्पु मियाँ के शिष्य—
हकीम महम्मद हुसेन–आपने काले ख़ाँ और तसद्दुक हुसेन के पास भी शिक्षा प्राप्त की थी।
शिष्य–बनवारी लाल बोस
सुकुमार राय

॥३७॥ (द्वितीय) ढाका घराना

१ कृष्णदास कर्मकार
|
२ हरिचरण

१ कृष्णदास के गुरु—
काले ख़ाँ
भोलानाथ चौधरी
महम्मद ख़ाँ

१ कृष्णदास के शिष्य—
दागु ठाकुर
दीनबन्धु गोप–शिष्य
सौरीन्द्रकिशोर राय चौधरी (रामगोपालपुर)

२ हरिचरण

२ हरिचरण के गुरु–
अमीन ख़ाँ
काले ख़ाँ
भोलानाथ चौधरी
महम्मद ख़ाँ
यदु भट्ट
रसूलबक्श

२ हरिचरण के शिष्य–
अनाथ कर्मकार
आदित्य चक्रवर्ती
इमदाद ख़ाँ (ध्रुपद)
वृन्दावन कर्मकार
महेन्द्र बसाक
ललित मोहन सेन शिष्य विजन बाला घोष दस्तिदार

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥३८॥ (तृतीय) ढाका का गायक वंश

- जीतराम राय
  - राधाकृष्ण (गायक)
    - कृष्णमोहन (गायक)
    - व्रजमोहन (गायक)
      - गोपीमोहन (सर्ववाद्य विशारद)
        - १ हरिमोहन (तबला पखावज)
      - आनन्द मोहन (ख्याल, टप्पा, ठुमरी, सितार, तबला, पखावज)
        - २ राधिका मोहन (सितार, टप्पा, ठुमरी)
  - प्राणकृष्ण (गायक)

१ हरिमोहन के गुरु—
केशव मित्र (कलकत्ता)
हुसेन बक्श (तबला)

२ राधिका मोहन के गुरु—
बड़े दुन्नी खाँ (टप्पा, ठुमरी)
१ हरिमोहन (सितार)
हप्पुमियाँ (टप्पा)

॥३९॥ ढाका का संगीतज्ञ वंश

- दीवान हरगोविन्द राय
  - १ हृदयनाथ (सर्ववाद्य विशारद)
    - अक्षयनाथ
      - मन्मथनाथ (इसराज)
        - अमरनाथ
      - चारुचन्द्र
        - सिद्धार्थ (सितार)
      - सत्येन्द्र नाथ
    - हरनाथ (गायक)
  - रूपनाथ
    - इशान

१ हृदयनाथ का शिष्य—
मधुकान

॥४०॥ इनायत खाँ का वंश

- इनायत खाँ
  - बहादुर खाँ
    - ज़ाफर खाँ
    - १ इनायत बीबी + रहमत खाँ + फातिमा बीबी १८८०
      - (इनायत बीबी + रहमत खाँ; (खालिजा))
        - इनायत खाँ १८९२-१९२७
          - नुरुन्निसा ज. १९२४
          - विलायत ज. १९१३
          - हिदायत ज. १९१७
            - इनायत बीबी
            - फाज़ल
            - गाजन
          - खैरुन्निसा ज. १९१६
        - मेहबूब खाँ १८८७-१९४८
        - करामत खाँ १८९२-१९००
        - मुशर्रफ खाँ ज. १८९४
      - (रहमत खाँ + फातिमा बीबी)
        - जीना बीबी + मेहर बक्श खाँ
          - जीना बीबी मृ. १९०८
          - मेहर बक्श खाँ १८६०-१९२४

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥४१॥ इनायत बीबी (खलीजा) का पितृकुल

अनवर ख़ाँ
- बीमा बीबी
- इमामख़ाँ

(बीमा बीबी की संतान)
- २ मौला बक्श
  १८३३-१८९६
  (घसीट ख़ाँ के शिष्य)
- बिबन बीबी + अहमद ख़ाँ
  - असरफ बीबी + इनायत अली ख़ाँ
    १८८६
    - अलाउद्दीन ख़ाँ पठान
      (यूरोपीय संगीत में डॉक्टर
      ऑफ म्यूजिक)
    - मुर्तजा ख़ाँ
    - १ इनायत बीबी (खलीजा)
      १८६४-१९०२
      + रहमत ख़ाँ

२ मौलाबक्श के शिष्य—गणपत राव गोपाल राव बर्वे
चित्रे
पाठनकर
मीनप्पा बोरकर
जोशी

मौला बक्श काफी समय तक
कलकत्ता में रहकर अपने कई
शिष्य बना गये।

॥४२॥ प्रमथनाथ बन्द्योपाध्याय

१८६३-१९५६

रुद्र वीणावादक प्रमथनाथ बन्द्योपाध्याय के गुरु—
अन्ना पुरुषोत्तम धारपुड़े (बीन)
वजीर ख़ाँ (रामपुर)
मुरादअली ख़ाँ (डाण्डेबाज़)
श्यामलाल क्षेत्री

प्रमथ बाबू के शिष्य—
कुमुदेश्वर मुखोपाध्याय
गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
जितेन्द्रनाथ मित्र
नृसिंह प्रसाद मुखोपाध्याय (जामाता)
विमला प्रसाद चट्टोपाध्याय

मोहिनी मोहन मिश्र—शिष्य
१८८४-१९६३
- नैनीगोपाल मित्र शिष्य–
  विनय गंगोपाध्याय
- मुरारी मोहन मित्र (पुत्र)

यतीन्द्र कुमार चक्रवर्ती
शचीन्द्र कुमार मित्र
शीतल मुखोपाध्याय
सन्तोष कुमार सूर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥४३॥ हनुमानदास जी का घराना (गया)

हरिदास सिंह (ख्याल)
|
१ हनुमानदास सिंह (इसराज, ख्याल)
|
२ सोहनी सिंह (हारमोनियम)

१ हनुमानदास जी के शिष्य—
- ३ कनाईलाल ढेंगड़ी
- धीरेन्द्रचन्द्र मित्र
- व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधरी
- रामबक्श
- ४ शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय

२ सोहनी सिंह के शिष्य—
- मुनेश्वर दयाल (हारमोनियम)—
- शिष्य मनीन्द्र मोहन बन्धोपाध्याय (मण्टू बाबू)

३ कनाई लाल ढेंगड़ी के शिष्य—
- बुलाकी लाल
- योगीन्द्र लाल गंगोपाध्याय (भेलुबाबू)

४ शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय के शिष्य
- योगीन्द्रनाथ भट्टाचार्य; शुकदेव साहा
- विमलाकान्त राय चौधरी
- वीणापाणि मुखोपाध्याय
- वीरेन्द्र किशोर राय चौधरी

॥४४॥ रजब अली ख़ाँ का वंश (जयपुर)

अली अहमद — वलीअहमद (वीनकार)

वलीअहमद (वीनकार) के वंशज:
- अमीरुद्दीन + कन्या
  |
  जमालउद्दीन
- १ रजब अली (ध्रुपद, ख्याल, बीणा)
  |
  मुसर्रफ़ ख़ाँ
  |
  सादक अली (बीणा)
  |
  आसद अली

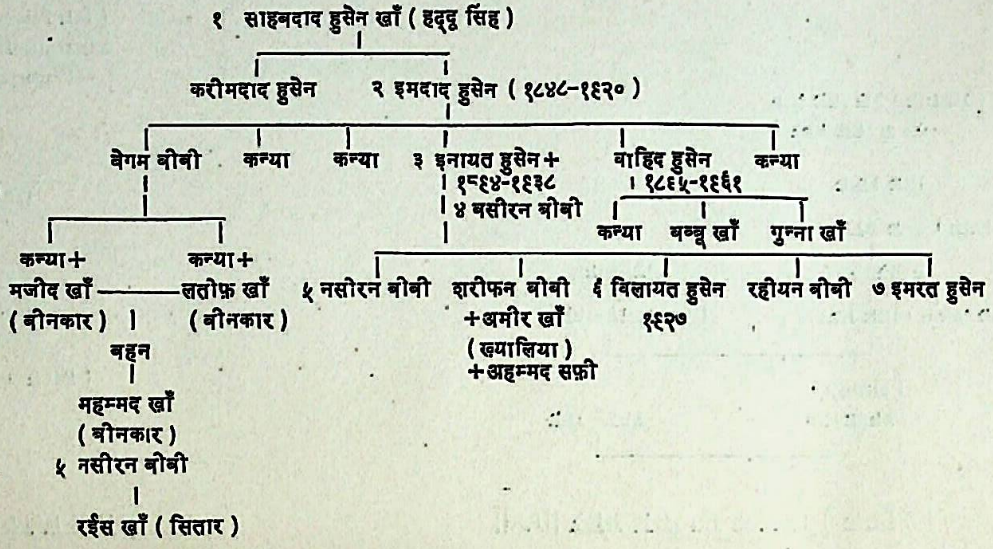
१ रजब अली के गुरु—
बन्दे अली ख़ाँ (बीनकार)

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥४५॥ इमदादखानी घराना

"इमदाद ख़ाँ स्वयं घराना बना गये हैं—
अब सारे भारत में इमदादख़ानी ढंग ही चलता है"
—धुर्जटि प्रसाद मुखोपाध्याय
'सुर और संगति'



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

१ साह बदाद खाँ के गुरु—
नत्थु खाँ
निर्मल शाह
मियाँ मौज (1)
हद्दू खाँ
हस्सू खाँ

२ इमदाद हुसेन के गुरु —
बन्दे अली खाँ
रजब अली
सज्जाद महम्मद खाँ

३ इनायत हुसेन के गुरु—
अल्लादियाँ खाँ
अल्लाबन्दे खाँ
ज़ाकरुद्दीन खाँ
दौलत खाँ
सज्जाद मुहम्मद खाँ

४ बसीरन बीबी के पिता
ख्यालिया बन्दे हसन खाँ (सहारनपुर)
भ्राता—ख्यालिया ज़िन्दा हसन खाँ (सहारनपुर)

इमदादखानी घराने के शिष्य—

इमदाद हुसेन के शिष्य—
डॉ. कल्याणी मल्लिक
डॉ. प्रकाशचन्द्र सेन (इसराज)
व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधरी
मम्मन खाँ (सारंगी)

इनायत हुसेन के शिष्य—
अमियकान्ति भट्टाचार्य
क्षेमेन्द्रमोहन ठाकुर
१ जॉन गोमेस
२ जितेन्द्रमोहन सेनगुप्त
३ ज्योतिश्चन्द्र चौधरी (भवानीपुर)
ज्ञानदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी (कालीपुर)
डॉ. कल्याणी मल्लिक
डॉ. प्रकाशचन्द्र सेन
४ ध्रुवतारा जोशी
नीरदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी (कालीपुर)
५ विपिनचन्द्रदास
६ विमलाकान्त राय चौधुरी
वीरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी (गौरीपुर)
वीरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी (रामगोपालपुर)
वीरेन्द्र मित्र
व्रजेश्वर नन्दी
भोलानाथ मल्लिक
मनोजमोहन राय
७ मनोरंजन मुखोपाध्याय
रेणुका साहा
८ श्रीनिवास नाग
९ श्रीपति दास
हीरेन्द्रमोहन दासगुप्त

विलायत हुसेन के शिष्य—
अरविन्द पारिख
इमरत हुसेन (भ्राता)
कल्याणी राय
काशीनाथ मुखोपाध्याय
बेंजामिन गोमस
हसमत अली खाँ

१ जॉन गोमस के शिष्य
निखिल बन्द्योपाध्याय
बेंजामिन गोमस
सुनील मित्र

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

२ जितेन्द्रमोहन सेनगुप्त के शिष्य—
अमृतलाल बनर्जी—शिष्य
रजनीकान्त चतुर्वेदी
कल्याणी राय
डॉ. तृणा पुरोहित पी-एच. डी. (बॉन)
डॉ. सती घोष
तुषार मुखर्जी
दीप्तिचन्द
नृपेन्द्रनाथ गाँगुली—
शिष्य—कल्याणी राय
विश्वजित घोष
शंकरकुमार ठाकुर
शुक्तिधारा चट्टोपाध्याय

३ जोतिश्चन्द्र चौधुरी के शिष्य
मनोरंजन लाहिड़ी
श्यामविनोद घोष

४ ध्रुवतार जोशी के शिष्य—
पुलिन विहारी देव बर्मन
विभूतिभूषण चट्टोपाध्याय
(वाद्य विशारद)

५ विपिनचन्द्र दास के शिष्य—
मतिलाल सरकार
यामिनीकान्त पाल

६ विमलाकान्त राय चौधुरी के शिष्य—
अनिलकुमार वैरागी
उत्पल सरकार (वाद्य विशारद, संगीत प्रभाकर,
संगीत अलंकार)
एस. एन. गोर
कमल राय
काशीनाथ भट्टाचार्य
किशोरकान्त बागची
कृष्णा सरकार
जी. जैक सैसून
दीपाली मल्लिक, दीपिका बोस
डॉ. तृणा पुरोहित (पी-एच. डी.)
नाडू गोपाल मुखर्जी
निखिलेश भवानी
पृथ्वीशचन्द्र भट्टाचार्य
फ्लोरेंस कॉक्रेन (फुलब्राइट स्कॉलर शिप)
मतिलाल सरकार, मिनसि पाल
मीरा दे विश्वास, शुभकरन बच्छावत
रंजना राय राजगुह, सन्तोष कुमार मुखोपाध्याय
शिष्य—अरुणकुमार वसु मल्लिक
सुभाष चन्द्र
हीरेन्द्र राय

७ मनोरंजन मुखोपाध्याय के शिष्य—
चितरंजन मुखोपाध्याय (पुत्र)
लक्ष्मी चक्रवर्ती

८ श्रीनिवास नाग के शिष्य—
अनिलराय चौधुरी
काशीनाथ मुखोपाध्याय

९ श्रीपतिदास के शिष्य—
दिलीप वसु

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥४६॥ मुश्ताक अली ख़ाँ (सितार)

सितारिया बरकतुल्ला खाँ के शिष्य—
- १ आशिक़ अली खाँ
- २ मुश्ताक अली खाँ

१ आशिक़ अली खाँ के शिष्य—
- अमियगोपाल भट्टाचार्य
- गोपीनाथ गोस्वामी (वायलिन)

२ मुश्ताक अली खाँ के शिष्य—
- अरुणकुमार चट्टोपाध्याय
- अशोक घोष
- देवव्रत चौधुरी
- निखिल बन्धोपाध्याय
- निताईचन्द्र बसु
- निर्मलकुमार गुहठाकुरता
- नृपेन्द्रनाथ गुह
- फटिक चटर्जी
- हीरेन्द्रकान्त लाहिड़ी चौधुरी

॥४७॥ रामेश्वर पाठक (दरभंगा) [सितार]

- रामेश्वर पाठक
  - शिष्य—राजाकमला रंजन राय
- रामगोविन्द पाठक
  - बलराम पाठक
    - शिष्या—राजकुमारी देविका देवी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

||४८|| भगवानचन्द्र दास (ढाका) [सितार]

हरिचरण बाबाजी
- गोविन्द बाबाजी (ख्याल, टप्पा)
- १ चैतन्यदास बाबाजी
  - २ रतनचाँद बाबाजी
    - ३ भगवानचन्द्र दास १८५२-१९३१
    - श्यामचरण दास
      - मनमोहन दास

१ चैतन्यदास बाबाजी के गुरु—
शिबू पागल एवं हिंगू पागल
वेणी बाबू, हैदर खाँ, मोहम्मद खाँ

२ रतन चाँद बाबाजी के शिष्य—
रूप बाबू (रूपलाल दास)

३ भगवान चन्द्रदास के शिष्य—
इन्द्रमोहन दास
श्यामचन्द्र दास
हाफ़िज़ खाँ

||४९|| जितेन्द्रनाथ भट्टाचार्य (सितार)

रामकमल शिरोमणि
|
१ बामाचरण शिरोमणि
|
जितेन्द्रनाथ भट्टाचार्य
|
२ लक्ष्मण भट्टाचार्य

१ बामाचरण शिरोमणि के गुरु—
अहमद अली खाँ
एकवारिस खाँ
कासिमअली खाँ
दिलजान बाई
बड़े दुन्नी खाँ
बासत खाँ
मोहम्मद खाँ
यदु भट्ट
सज्जाद मुहम्मद
हिंगन जान

२ लक्ष्मण भट्टाचार्य के शिष्य—
अपरेशचन्द्र भट्टाचार्य
अमियभूषण चट्टोपाध्याय—
शिष्य—सोमेन घोषाल
असीम कुमार दत्त
परेश आचार्य
शैलेन दास
सन्तोष कुमार सूर
हरेन्द्रनाथ दत्त

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥५०॥ सरोदिया .ग़ुलाम अली ख़ाँ का घराना

- हैदर अली (काबुल से आगमन)
  - .ग़ुलाम अली
    - हुसेन अली
      - असगर अली
        - कन्या + अब्दुल अज़ीज़ (सरोदिया)
    - मुराद अली
      - १ अब्दुल्ला (शिष्य)
        - २ अमीर ख़ाँ + १८७६-१९३४ विख्यात टप्पा गायक छोटे दुन्नी ख़ाँ की कन्या
    - नन्ने ख़ाँ
      - मुन्ने ख़ाँ
        - अहमद ख़ाँ
      - ३ हाफ़िज़ अली ख़ाँ १८८८
        - मुबारक
        - अमजद
      - नब्बू ख़ाँ

१ अब्दुल्ला ख़ाँ के शिष्य—
- वीरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
- ब्रजेन्द्र किशोर राय चौधुरी

३ हाफ़िज़ अली ख़ाँ के अन्य गुरु—
- वज़ीर ख़ाँ (रामपुर)
- गणेशीप्रसाद चौबे

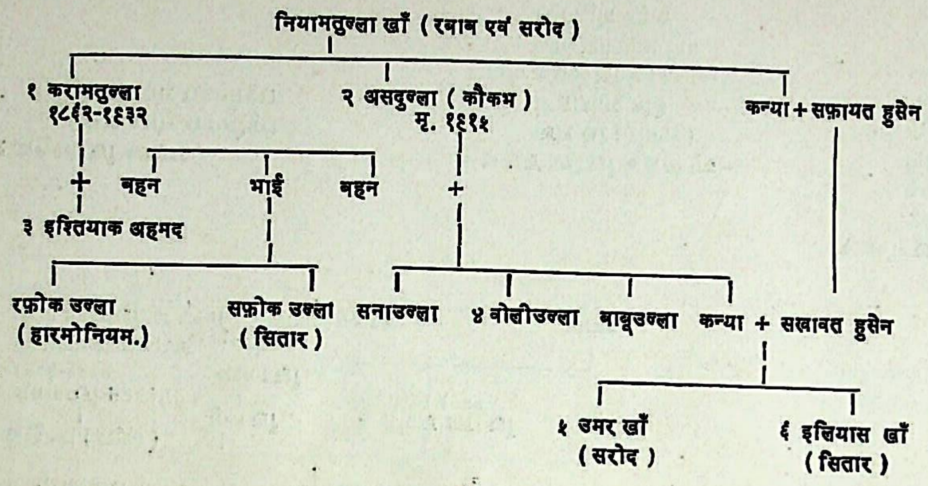
३ हाफ़िज़ अली ख़ाँ के शिष्य—
- कुमार जगतनाथ मित्र
- विपनचाँद बड़ाल

२ अमीर ख़ाँ के शिष्य—
- आशुतोष कुण्डु
- कुमार जगतनाथ मित्र
- तिमिरबरन भट्टाचार्य
- नीरेन्द्र कृष्ण मित्र
- पन्नालाल राय चौधुरी
- वाणीकुमार मुखोपाध्याय
- विमलाकान्त राय चौधुरी
- विश्वनाथ चक्रवर्ती
- वीरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
- ब्रजेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
- राधिका मोहन मैत्र
- शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥५१॥ सरोदिया नियामतुल्ला का घराना



Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

१ करामतुल्ला ख़ाँ के शिष्य—

कालीचरण राय
काली पाल (इसराज)
शिष्य—देवीप्रसाद मुखर्जी
३ इश्तियाक़ अहमद
क्षितीशचन्द्र लाहिड़ी (सितार)
जगतप्रसन्न मुखोपाध्याय (गोबरडांगा)
धीरेन्द्रनाथ बसु
नवाबज़ादी बेगम जब्बर साहेबा (जलपाईगुड़ी)
महाराजा योगीन्द्रनाथ राय (नाटोर)
रफ़ीकउल्ला ख़ाँ (हारमोनियम)
श्यामकुमार गांगुली
सख़ावत हुसेन ख़ाँ
शफ़ीकउल्ला (सरोद)
शिष्य—इश्तियाक़ अहमद
हरेन्द्रकृष्ण शील (सुरबहार)

२ असदुल्ला (कौकम) ख़ाँ के शिष्य—

ज्ञानदाप्रसन्न मुखोपाध्याय (गोबरडांगा)
धीरेन्द्रनाथ बसु—शिष्य—अनिलराय चौधुरी
सन्तोष स्वामी
सशील कुमार भंजचौधुरी
ननी गोपाल मतिलाल—शिष्य—श्रीपद बन्द्योपाध्याय
प्रेमांकुर आतर्थि
वेचाचन्द्र
यतीन्द्रचरण गुह (गोबर बाबू) १८९२-१९७२
शरत्चन्द्र सिंह
सत्येन्द्रनाथ मुखोपाध्याय—शिष्य—सन्तोष स्वामी

४ अलीउल्ला ख़ाँ के शिष्य—

पुलिनचन्द्र पाल—शिष्या—जया बसु

५ उमर ख़ाँ के शिष्य—

नवाबज़ादी बेगम जब्बर साहेबा (जलपाईगुड़ी)
सन्तोष स्वामी

६ इलियास ख़ाँ के गुरु—

अब्दुल गनी
यूसुफ़ अली ख़ाँ (सितार) लखनऊ

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥१२॥ सरोदिया अल्लाउद्दीन ख़ाँ का घराना

- सादु
  - समीरुद्दीन
  - १ आफ़तावुद्दीन १८६६-१९३३
  - २ अल्लाउद्दीन १८८१-१९७२
    - ४ अली अकबर १९२२
      - आशीष
      - धनेश
      - श्री (कन्या)
      - प्राणेश
      - समरेश
      - लाजवंती
      - राजेश
      - दिनेश
      - शोभावती
      - मिनु
    - अन्नपूर्णा + ५ रविशंकर १९२०
      - शुभेन्दु शंकर
  - नायबअली
  - आयत अली
    - बहादुर ख़ाँ

२ अल्लाउद्दीन ख़ाँ के गुरु—
- अमृतलाल दत्त (हाबूदत्त)
- अहमद अली
- वज़ीर ख़ाँ (रामपुर)
- गोपालचन्द्र चक्रवर्ती (नूलो गोपाल)

२ अल्लाउद्दीन ख़ाँ के शिष्य—
- अजय सिंह राय
- अन्नपूर्णा (सुरबहार)
- ४ अलीअकबर ख़ाँ
- आशीष ख़ाँ
- इन्द्रनील भट्टाचार्य
- तिमिर बरन भट्टाचार्य
- द्युतिकिशोर आचार्य चौधुरी
- निखिल बन्द्योपाध्याय
- पन्नालाल घोष—शिष्य—गौर गोस्वामी
- बीरेन्द्र किशोर राय चौधुरी
- मैहर महाराजा
- ज्योतिन भट्टाचार्य
- यामिनी कुमार चक्रवर्ती (संगीत विशारद)
- ५ रविशंकर
- राजा राय
- शचीन्द्रनाथ दत्त
- श्यामकुमार गांगुली
- श्रीपद बन्द्योपाध्याय

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

४. अली अकबर खाँ के शिष्य—
- अजय सिंह राय
- दिलीप बसु
- नलिन मजुमदार
- निखिल बन्द्योपाध्याय
- बी. बी. काबरा (गिटार)
- बिन्दु मुखर्जी
- शरन रानी
- शिशिर कणाधर चौधुरी
- शीला मुखर्जी
- सुप्रभात पाल

५ रवि शंकर के शिष्य –
- उमाशंकर
- गोपाल कृष्ण (विचित्र वीणा)
- जया विश्वास (बसु)

३ आयत अली के शिष्य
- अली अहमद खाँ
- राजा राय

॥५३॥ मम्मन खाँ (सारंगी) पटियाला

- सौंगी खाँ (ख्यालिया)
  - १ मम्मन खाँ (सारंगी)
    - चाँद खाँ
    - उस्मान खाँ
      - नासिर अहमद खाँ
    - कन्या + २ बुन्दू खाँ १८८०–१९५५
  - कन्या
    - २ बुन्दू खाँ
    - कन्या
      - ३ छोटे खाँ (सारंगी)

१ मम्मन खाँ के गुरु—
इमदादहुसेन खाँ

२ मम्मन खाँ के शिष्य—
२ बुन्दू खाँ—शिष्य—छोटे ख़ाँ

३ छोटे खाँ के शिष्य—
- दक्षिणा मोहन ठाकुर (दिलरुबा)
- नन्दलाल (शहनाई)
- बीरेन्द्र मुखर्जी

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥५४॥ बादल ख़ाँ का घराना

विख्यात ख्यालिया
छंगे ख़ाँ (किराना)
१८ वीं शताब्दी

- १ हैदर ख़ाँ (सारंगी)
- भ्राता
  - २ बादल ख़ाँ (१८३४-१९३७)

२. बादल ख़ाँ के शिष्य—
अनिल होम
गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
जमीरुद्दीन ख़ाँ
डॉ. अमियनाथ सन्याल—शिष्या—
रेवा मुहुरी (कन्या)
नगेन्द्रनाथ दत्त
नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य
विमलाप्रसाद चट्टोपाध्याय
३. श्री भीष्मदेव चट्टोपाध्याय
शचीन्द्रकुमार चक्रवर्ती
शचीन्द्रनाथ दास (मतिलाल)
सतीशचन्द्र अर्णव
सत्येन्द्रनाथ घोष शिष्य—
डॉ. विमल राय

१ हैदर ख़ाँ के शिष्य—
२ बादल ख़ाँ

३ भीष्मदेव चट्टोपाध्याय के शिष्य—
कृष्णचन्द्र बन्धोपाध्याय
नीलरतन बन्धोपाध्याय
विनय गंगोपाध्याय
शचीन्द्रकुमार बन्धोपाध्याय
शैलेन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय
सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती

॥५५॥ गौरीशंकर मिश्र (सारंगी) वाराणसी

- कालीप्रसाद मिश्र
- १ गौरीशंकर मि॰

१ गौरीशंकर मिश्र के शिष्य—
इन्दुबाला (छन्नू मिश्र की भी शिष्या)
डॉ. दीना राय (सारंगी)
माया राय (इसराज)
सतीशचन्द्र घोष

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥५६॥ शहनाई वादक मियाँ बिलातुल वंशावली (वाराणसी)

- अल्लन खाँ
- १ मियाँ बिलातु
  - कन्या + बिस्मिल्ला
- बहन + पैग़म्बर बक्श
  - कन्या + बिस्मिल्ला
  - शमसुद्दीन

१ मियाँ बिलातु के चचेरे भाई शेर अली २
अलीमुहम्मद हुसेन

२ शेरअली मैजूद्दीन के शिष्य—
शेरअली के साढ़ू-देवघर के विख्यात
शहनाईवादक सुल्तान

॥५७॥ कुदौ सिंह पखावज घराना

भवानी सिंह
- कुदौ सिंह तिवारी
  - कन्या
  - भैयालाल
- नयनसुख तिवारी
  - अयोध्या प्रसाद १८५०–१९१३
    - शम्भु प्रसाद

१ कुदौ सिंह के शिष्य—
मदनमोहन

॥५८॥ ग्वालियर का मृदंग घराना

दादा जोरावर सिंह
|
शुकदेव सिंह
|
पर्वत सिंह
|
माधो सिंह

॥५९॥ नाना साहब पानसे पखावज घराना

नानासाहब पानसे के शिष्य—
सखाराम पन्थ
|
अम्बरदास पन्थ

॥६०॥ मुरारीमोहन गुप्त पखावज

लखनऊ निवासी लाला केवलकिशन एवं
लालहर किशन के शिष्य—
श्री रामचन्द्र चक्रवर्ती शिष्य—मुरारीमोहन
मुरारीमोहन के शिष्य—
केशव मित्र
दुर्लभचन्द्र भट्टाचार्य
देवेन्द्रनाथ दे (सुबोध बाबू)
व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
सत्यशरण गुप्ता

१ दुर्लभचन्द्र के शिष्य—
प्रतापनारायण मिश्र

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥६१॥ दीनु हाजरा (पखावज)

दीनानाथ हाजरा के शिष्य–
- १ अरुणप्रकाश अधिकारी (केवल बाबू)
- नगेन्द्रचन्द्र मुखोपाध्याय

१ अरुणप्रकाश अधिकारी के शिष्य—
- भूपेन्द्र कृष्ण दे
- रतनलाल भड़
- शम्भु मुखोपाध्याय
- शिवदास अधिकारी

॥६२॥ लखनऊ तबला घराना

सिद्धार खाँ (१३००)
- कल्लू खाँ
  - मियाँ बख्सू
    - २ मम्मन खाँ
      - महम्मद खाँ
        - मुन्ने खाँ
        - ३ नादिर खाँ (छोट्टन खाँ)
          - ५ वाजिद हुसेन + कन्या
            - अशफ़ाक हुसेन
        - ४ खलीफ़ा आबिद हुसेन १८६७-१९३६
      - नज्जू खाँ
    - कन्या + हाजी विलायत अली (फ़रुखाबाद)
  - मियाँ मक्खू खाँ (मौजू)

४ खलीफ़ा आबिद हुसेन के शिष्य—
- अली कदर (मलिका जान चुलबुल के भाई)

५ वाजिद हुसेन
- केशवचन्द्र बनर्जी रायबहादुर
- क्षितीशचन्द्र लाहिड़ी
- चुनीलाल गांगुली
- देवीप्रसन्न घोष
- बीरू मिसिर
- मणीन्द्रमोहन बनर्जी (मण्टू बाबू) —शिष्य महाराज बनर्जी (पुत्र)
- शिशिरशोभन भट्टाचार्य
- हरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
- हीरेन्द्रकुमार गांगुली

५ वाजिद हुसेन के शिष्य—
- अनिल भट्टाचार्य

३ छोट्टन खाँ के शिष्य—
- कृष्ण कुमार गांगुली (नाटूबाबू)

२ मम्मन खाँ के शिष्य—
- भैरो सहाय

१ मियाँ मक्खू के शिष्य–
- रामदास सहाय

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥६३॥ प्रथम वाराणसी तबला घराना

१ रामदास सहाय
|
२ भैरो सहाय
|
३ बलदेव सहाय
|
- ४ दुर्गा सहाय (नन्ने) 'सूरदास' १८६३-१९२६
- भगवती सहाय
  - शारदा सहाय —शिष्य बनमालीदास
  - रामशंकर
- ननकू सहाय + कन्या
  - ५ कण्ठे महाराज (भाई–बहन)
  - बहन
    - ६ किशन महाराज
      - अनिल पालित

५ कण्ठे महाराज के शिष्य—
- आशुतोष भट्टाचार्य
- ६ किशन महाराज (भगिना)
- कृष्णकुमार गांगुली (नाटू बाबू)
- रामनाथ मिश्र

४ दुर्गा सहाय के शिष्य—
- कृष्णकुमार गांगुली
- बाचा गुरु
- बिक्कू महाराज
- श्यामलाल जी (छम्मा गुरु)

३ बलदेव सहाय के शिष्य—
- ५ कण्ठे महाराज

२ भैरो सहाय के शिष्य—
- अनोखे लाल–शिष्य–महापुरुष मिश्र–शिष्य–सच्चिदानन्द मिश्र
- पुत्र रामजी मिश्र
- ४ दुर्गासहाय
- प्रताप मिश्र
- बीरू मिसिर

१ रामदास सहाय के गुरु–
- मियाँ मक्खू खाँ (मौजू) लखनऊ

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

||६४|| द्वितीय वाराणसी तबला घराना

दीनू मिसिर
|
बिहारी मिसिर
|
- १ मौलवी राम
- मुंशी राम (सारंगी)

१ मौलवी राम के शिष्य -
- अमृतलाल मिसिर (दरभंगा)
- उपेन्द्रचन्द्र राय
- रामकृष्ण कर्मकार (मुक्तागाछा)
- सुरेन्द्रचन्द्र राय (मैमनसिंह)
- हरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी (रामगोपालपुर)

||६५|| तृतीय वाराणसी घराना

१ प्रताप मिश्र
|
जगन्नाथ मिश्र
|
- शिवसुन्दर
  - बलमोहन
- २ बाचा गुरु
  - ३ सान्ता प्रसाद

१ प्रताप मिश्र के गुरु—
भैरो सहाय

२ बाचा गुरु के गुरु—
दुर्गा सहाय

३ सान्ता प्रसाद के गुरु—
बीरू मिसिर

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥६६॥ चतुर्थ वाराणसी तबला घराना

१ बून्दी मिश्र (तबला)
- चमरू मिश्र (सारंगी)
- दुर्गा मिश्र
- दामोदर मिश्र (गायक)

१ बून्दी मिश्र के गुरु—
रामसेवक मिश्र
लछमी प्रसाद मिश्र
(ममेरा भाई)
श्यामा प्रसाद मिश्र
बड़े चाचा

॥६६॥ (क)

अयोध्या प्रसाद मिश्र
|
१ बैजू महाराज
- सूरज प्रसाद (बड़कू)
  - गणेश दास
  - हरिदास
- शिव प्रसाद (छोटकू)
  - ननकु महाराज

१ बैजू महाराज ने 'फरद' की सृष्टि की।

॥६७॥ प्रथम फ़र्रुखाबाद घराना (तबला)

१ हाजी विलायत अली
|
२ हुसेन अली
|
नन्ने खाँ
|
३ मसीदुल्ला खाँ
|
४ करामतुल्ला खाँ

१ हाजी विलायत अली के शिष्य—
इमामबक्श
मुबारक अली
सालारी मियाँ

२ हुसेन अली के शिष्य—
मुनीर खाँ

४ करामतुल्ला के शिष्य—
अनिलकुमार साहा
अनिल राय चौधुरी
बिमल चट्टोपाध्याय
शंख चटर्जी

३ मसीदुल्ला खाँ के शिष्य—
आजिम खाँ–शिष्य–ज्ञानप्रकाश घोष
केदारनाथ हालदार
ज्ञानप्रकाश घोष
मणीन्द्रमोहन बनर्जी (मण्टू बाबू)
राईचाँद बड़ाल
हरेन्द्रकिशोर रायचौधुरी
हेमेन्द्रनाथ सरकार–शिष्य–
विश्वनाथ दास

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥६८॥ द्वितीय फ़रुक्खाबाद तबला घराना

काले खाँ
|
१ मुनीर खाँ १८६३–१९३८ | कन्या + अहमद बक्श
|
२ अमीर खाँ

१ मुनीर खाँ के गुरु—
गोली बक्श
हुसेन अली
(फरुक्खाबाद)

२ अमीर खाँ के शिष्य—
आनन्द घोडस
निखिल घोष

१ मुनीर खाँ के शिष्य--
२ अमीर खाँ
अल्ला मेहर
अहमद जान थिरकवा
गुलाम हुसेन
नज़ीर खाँ
निसार खाँ
बसीर खाँ
बाबा लाल
सादिक हुसेन
शम्सुद्दीन
सुब्र राव
हबीबुद्दीन खाँ—
पुत्र सब्बन खाँ
हसन खाँ

॥६९॥ मौलाबक्श तबला घराना

करम खाँ
|
रहीमबक्श
१ मौलाबक्श
१८७८

१ मौलाबक्श के गुरु—
महम्मद हुसेन—(मुरादाबाद)

॥७०॥ पंजाब तबला घराना

सद्दूहुसेन बक्श
|
१ फ़क़ीर बक्श
|
२ कादर बक्श

[डुक्कर (दुग्गर) बाज]

१ फ़क़ीर बक्श के शिष्य—
फ़िरोज़ खाँ

२ कादर बक्श के शिष्य—
अल्ला रखा
शिष्य शंखधरजी
लाल महम्मद साहब

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥७१॥ दिल्ली तबला घराना

- सिद्धार खाँ (१३००)
  - बुगरा खाँ
    - सितार खाँ
      - नज़रअली खाँ
        - बौली बक्श खाँ
          - १ नत्थू खाँ (१८७५–१९४०)
    - गुलाब खाँ
      - महम्मद खाँ
        - छोटे काले खाँ
          - गामी खाँ
  - घसीट खाँ
  - कल्लू खाँ (लखनऊ घराना)

नत्थू खाँ के शिष्य—
केशवचन्द्र बनर्जी रायबहादुर
डमरूपाणि भट्टाचार्य
हबीबुद्दीन
हरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी

॥७२॥ (प्रथम) ढाका तबलावादक वंश

मिठन खाँ
प्रसिद्ध तबला वादक
- १ मुप्पन खाँ

१ मुप्पन खाँ के गुरु (तबला)
आबिद अली
गुलाम अब्बास
सालारी खाँ
हुसेन बक्श

१ सप्पन खाँ के शिष्य—
दुर्गादास लाला
शशिमोहन बसाक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥७३॥ (द्वितीय) ढाका तबलावादक वंश

१ हुसेन बक्श
(प्रसिद्ध तबलावादक)
|
२ अता हुसेन

२ अता हुसेन के शिष्य—
कादर बक्श (मुर्शिदाबाद)
प्रसन्नकुमार साहा वनिक्य—शिष्य—
केशवचन्द्र बन्धोपाध्याय रायबहादुर
राजा प्रभातचन्द्र बड़ुआ (गोरीपुर, असम)
हरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी (रामगोपालपुर)
हेमचन्द्र राय

॥७४॥ (तृतीय) ढाका तबलावादक वंश

१ गौरमोहन बसाक
(तबला, पखावज)
|
२ आनन्दमोहन

१ गौरमोहन के गुरु—
खैराती ज़मींदार
१ गोरेमोहन के शिष्य—
प्रसन्नकुमार साहा वनिक्य
२ आनन्दमोहन के गुरु—
पाँचु मित्र (कलकत्ता)
रामकुमार बसाक

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥७५॥ जयनाल मिश्र (नृत्य, तबला)

जयनाल मिश्र
|
जयकुमारी मिश्र

जयनाल मिश्र के शिष्य—
कमला रानी
जयकुमारी
सोहनलाल–शिष्य—चुनीलाल गाँगुली (छेनु बाबू)
तबला शिक्षक
झरना साहा
वेला अर्णव
रोशन कुमारी

चुनीलाल गाँगुली के शिष्य—
सुधीर राय (झुनु बाबू)

॥७६॥ कालिका बिन्दादीन नर्तक घराना

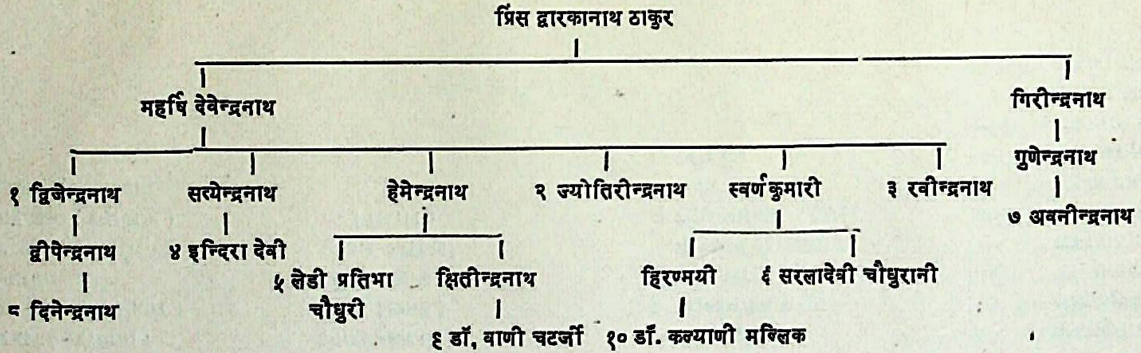
ठाकुर प्रसाद
├── कालिकाप्रसाद
│   ├── १ जगन्नाथप्रसाद (अच्छन महाराज) मृ. १९४७
│   │   └── ब्रजमोहन लाल (बिरजू महाराज)
│   ├── २ बैजनाथप्रसाद (लच्छन महाराज)
│   └── शम्भुप्रसाद
└── बिन्दादीन १८२६–१९१५

१ अच्छन महाराज के शिष्य—
नलिन गांगुली
२ लच्छन महाराज के शिष्य—
दमयन्ती जोशी
३ शम्भुप्रसाद के शिष्य—
नलिन गांगुली—शिष्या अनुराधा गुह

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥७७॥ कविगुरु रवीन्द्रनाथ की वंशावली



१ द्विजेन्द्रनाथ बाँसुरी बजाते और स्वर-विस्तार-गवेषणा करते थे तथा आकार मात्रिक स्वर-लिपि के उद्भावक थे।

२ ज्योतिरीन्द्रनाथ ने आकार मात्रिक स्वर-लिपि के परिणत रूप का प्रचार किया। राग-संगीत में उनका अच्छा ज्ञान था। संगीत प्रकाशिका के संस्थापक (सन् १९०१) और सम्पादक थे।

३ रवीन्द्रनाथ ने विष्णुचन्द्र चक्रवर्ती एवं श्रीकण्ठ सिंह से संगीत की शिक्षा पायी थी। इसके अलावा यदु भट्ट का संगीत सुनकर उसे आत्मसात् किया। ज्योतिरीन्द्र से सुर-रचना की शिक्षा एवं प्रेरणा पायी।

४ इन्दिरा देवी शास्त्रीय संगीत में पारदर्शी थीं और उस युग में स्वर-लिपिकार के रूप में उन्होंने प्रसिद्धि पायी। लेडी प्रतिभा चौधुरी के सहयोग से 'आनन्द संगीत' पत्रिका की संयुक्त सम्पादिका हुईं। विदेशी संगीत में भी वह शिक्षिता थीं।

५ लेडी प्रतिभा चौधुरी शास्त्रीय कण्ठ्य एवं वाद्य दोनों में प्रवीणा थीं। समाज में संगीत के प्रचार के लिए 'संगीत संघ' नामक संगीत विद्यालय की स्थापना (१०-८-१९११) की और इन्दिरा देवी के सहयोग से 'आनन्द संगीत' की १९१३ में स्थापना एवं सम्पादन किया।

६ सरला देवी ने भारतीय एवं यूरोपीय संगीत में शिक्षा पायी थी।

७ अवनीन्द्र इसराज-वादक थे। कनाईलाल टेंगरी के शिष्य।

८ दिनेन्द्रनाथ रवीन्द्र-संगीत में सुयोग्य स्वर-लिपिकार एवं इसराज वादक थे।

९ डॉ. वाणी चटर्जी ने यूरोपीय संगीत में अनुसन्धान के लिए डॉक्टरेट प्राप्त की।

१० डॉ. कल्याणी ने इमदाद हुसेन और उनके पुत्र इनायत हुसेन खाँ से सितार की शिक्षा पायी।

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

॥७८॥ कालीपुर ज़मींदार वंश

प्रमदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी

१ ज्ञानदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी

२ नीरदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी —जाति भाई ३ हीरेन्द्रकान्त लाहिड़ी चौधुरी

नीलदाकान्त (सितार)

१ ज्ञानदाकान्त के गुरु—
अमीर ख़ाँ (सरोदिया)
इनायत हुसेन ख़ाँ (सितार)
बजरंग मिश्र
व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
महम्मद अली (रबाबिया)
शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय

२ नीरदाकान्त के गुरु—
इनायतहुसेन ख़ाँ
(सितार)

३ हीरेन्द्रकान्त के गुरु—
मुस्ताक अली ख़ाँ
(सितार)

॥७९॥ तालन्द ज़मींदार वंश

ललितमोहन मैत्र रायबहादुर
(तबला)

१ व्रजेन्द्रमोहन मैत्र रायबहादुर

२ राधिकामोहन (सरोद)

३ रवीन्द्रमोहन (ख़्याल)

१ व्रजेन्द्रमोहन के गुरु—
अमीर ख़ाँ

३ रवीन्द्रमोहन के गुरु—
दबीर ख़ाँ
भीष्मदेव चट्टोपाध्याय

२ राधिकामोहन के गुरु—
अमीर ख़ाँ
दबीर ख़ाँ

२ राधिकामोहन के शिष्य—
अनिलकुमार राय चौधुरी
अमियभूषण चट्टोपाध्याय
डॉ. सन्ध्या घोष
तपन सन्याल
निखिल बन्धोपाध्याय
बुद्धदेव दास गुप्त
रजनीकान्त चतुर्वेदी
सुव्रत राय चौधुरी
सुनील मुखर्जी
हिमाद्री बागची

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥८०॥ द्वारिकानाथ घोष वंश

(डोयार्किन कम्पनी के प्रतिष्ठाता)

१ द्वारिकानाथ घोष
|
किरणचन्द्र
|
२ ज्ञानप्रकाश

१ द्वारिका नाथ डोयार्किन कम्पनी के प्रतिष्ठाता—इस कम्पनी के हारमोनियम विख्यात है।

२ ज्ञानप्रकाश घोष के गुरु–
- आज़िम ख़ाँ
- गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
- फ़िरोज़ ख़ाँ (पंजाब घराना)
- मसीदुल्ला ख़ाँ (फ़रुखाबाद)
- सगीर ख़ाँ (रामपुर)

२ ज्ञानप्रकाश घोष के शिष्य–
- कपिलदेव चतुर्वेदी
- ३ कनाईलाल दत्त
- चूनीलाल गांगुली
- दिलीप दास
- निखिल घोष
- निमाई भट्टाचार्य
- प्रबोध भट्टाचार्य
- प्रसूनकुमार भट्टाचार्य
- माणिक पाल
- शंकर घोष, श्यामल बोस

३ कनाईलाल दत्त के शिष्य—
- जोहर भट्टाचार्य

॥८१॥ नाटोर राज वंश

महाराजा गोविन्दनाथ राय (महम्मद ख़ाँ से सितार की शिक्षा पायी)

- महाराजकुमारी शरत् सुन्दरी देवी चौधरानी
  - ब्रजेन्द्रकान्त राय चौधुरी
    - विमलाकान्त राय चौधुरी
- १ महाराजा जगदीन्द्रनाथ राय
  - महाराजकुमारी विभावती देवी
    - ३ नीरेन्द्रनाथ लाहिड़ी
    - हेमेन्द्रनाथ लाहिड़ी
    - ८ अरुणेन्द्रनाथ लाहिड़ी
  - महाराजा योगीन्द्रनाथ राय
    - ४ महाराजकुमार जयन्तनाथ राय
    - ७ महाराजकुमारी जयश्री देवी
    - ५ महाराजकुमार इन्द्रजित राय
    - ६ महाराज कुमारी शुभश्री देवी

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

१ महाराजा जगदीन्द्रनाथ के गुरु—
गिरीशचन्द्र चट्टोपाध्याय (पखावज—विष्णुपुर)

२ महाराजा योगीन्द्रनाथ के गुरु—
करामतुल्ला खाँ (सरोदिया)
गिरीशचन्द्र चट्टोपाध्याय
विश्वनाथ राव (धमार)
राधिका प्रसाद गोस्वामी
श्यामसुन्दर मिश्र (इसराज)

३ नीरेन्द्र नाथ लाहिड़ी
(विख्यात फ़िल्म-निर्देशक)

४ महाराजकुमार जयन्तनाथ के गुरु—
रमेशचन्द्र बन्द्योपाध्याय
सफ़िकुल्ला खाँ (सितार)

५ महाराज कुमार इन्द्रजित के गुरु—
नवद्वीप चन्द्र व्रजवासी (श्रीखोल)

६ महाराजकुमारी शुभश्री देवी के गुरु—
बी. जी. जोग, शचीन्द्र दत्त

७ महाराजकुमारी जयश्री देवी के गुरु—
जितेन्द्रमोहन सेन गुप्त (सितार)
सफ़िकुल्ला खाँ (सितार)

८ अरुणेन्द्र नाथ के गुरु—
विमलाप्रसाद चट्टोपाध्याय

॥८२॥ पाथुरियाघाट घोष वंश

१ भूपेन्द्रकृष्ण घोष
- २ मन्मथनाथ
  - ३ विश्वजित्
- भवेन्द्रनाथ
- जयन्तनाथ

३ विश्वजित् घोष के गुरु—
जितेन्द्रमोहन सेन गुप्त
सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती

१ भूपेन्द्रकृष्ण आधुनिक युग में संगीत-प्रचार के आदर्श एकनिष्ठ व्रती थे।

२ मन्मथनाथ के गुरु—
राधिकाप्रसाद गोस्वामी
लछमीप्रसाद मिश्र

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥८३॥ व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधरी का वंश और शिष्य-परम्परा

- १ व्रजेन्द्रकिशोर
  - २ हेमन्तबाला
    - ४ विमलाकान्त
    - ५ बासन्ती बागची
      - किशोरकान्त
      - जयन्ती सान्याल
  - ३ वीरेन्द्र किशोर
    - ६ रानी राय
      - जयश्री
    - ७ विनोद किशोर

१ व्रजेन्द्रकिशोर के गुरु—
अब्दुल्ला खाँ (इसराज)
इमदाद हुसेन खाँ (इसराज)
अमीर खाँ (इसराज)
दक्षिणाचरण सेन (शास्त्र)
मुरारीमोहन गुप्त (पखावज)
हनुमानदास सिंह (इसराज)
२ हेमन्तबाला के गुरु—
अल्लाउद्दीन खाँ
इनायतहुसेन खाँ
३ वीरेन्द्रकिशोर के गुरु—
अब्दुल्ला खाँ
अमीर खाँ
अल्लाउद्दीन खाँ (सरोदिया)
इनायत हुसेन खाँ
एस. चौधुरी
करामतुल्ला खाँ (सरोदिया)
खैरुद्दीन खाँ
दबीर खाँ (बीन)
महम्मद अली (रबाब)
महम्मद्दीन खाँ
मामूद खाँ
मेहदीहुसेन खाँ
शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय
सगीर खाँ
हरिनारायण मुखोपाध्याय
हाफ़िज़ अली खाँ (सरोद)

४ विमलाकान्त के गुरु—
अमीर खाँ
इनायत हुसेन खाँ
ज्ञानदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी
३ वीरेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
१ व्रजेन्द्रकिशोर राय चौधुरी
शीतलकृष्ण घोष
शीतलचन्द्र मुखोपाध्याय
५ बासन्ती बागची रवीन्द्र-संगीत
एवं संगीत-विशारद

६ रानी राय के गुरु—
ख़ादिम हुसेन खाँ
गिरिजा शंकर चक्रवर्ती
यामिनीनाथ गांगुली
शचीन्द्रनाथ दास (मतिलाल)
सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती
७ विनोदकिशोर के गुरु—
ख़ादिम हुसेन खाँ
गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
गोकुलचन्द्र नाग
जितेन्द्रमोहन सेन गुप्त
सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

१ व्रजेन्द्रकिशोर के शिष्य—
अपूर्व मुखोपाध्याय
अरविन्द वन्द्योपाध्याय
कैलास कुण्डु
गिरिजाकान्त भट्टाचार्य
गोपीनाथ भट्टाचार्य
चूनीलाल नन्दी
ज्ञानदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी
डॉ. प्रकाशचन्द्र सेन
तारादास घोषाल
दिनेशचन्द्र दे
प्रताप सरकार
विपिनचन्द्र दास
विमलाकान्त राय चौधुरी
विश्वनाथ दास
भोलानाथ बागची
मनोरंजन लाहिड़ी
मन्मथनाथ हालदार
महेन्द्रनाथ सरकार
यतीन्द्रकुमार भौमिक
यतीशचन्द्र भट्टाचार्य
लक्ष्मीनारायण घोष
शचीन्द्रनाथ घोष
शुकदेव साहा
सन्तोषकुमार मुखोपाध्याय
सनील भट्टाचार्य
सुरनाथ मजुमदार
८ सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती
हरिहर राय
हरेन्द्र कुमार चक्रवर्ती

सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती के शिष्य—
गौर गोस्वामी
दक्षिणामोहन ठाकुर
निर्मलकुमार चक्रवर्ती (पुत्र)
शिष्य—सुव्रत राय चौधुरी
७ विनोदकिशोर राय चौधुरी
विश्वजित घोष
६. रानी राय,
शोभा घोष
सत्येन्द्रचन्द्र चक्रवर्ती (पुत्र)
सिद्धार्थ राय

॥८४॥ भवानीपुर (मैमनसिंह) ज़मींदार वंश

सतीशचन्द्र चौधुरी रायबहादुर
- १ ज्योतिश्चन्द्र
- पृथ्वीशचन्द्र चौधुरी (वेला एवं प्यानो)

१ ज्योतिश्चन्द्र के शिष्य—
मनोरंजन लाहिड़ी
श्यामविनोद घोष

१ ज्योतिश्चन्द्र के गुरु—
इनायत हुसेन ख़ाँ (सितार)
इन्द्रमोहन दास
दबीर ख़ाँ (रामपुर)
दरयाई लाल मिश्र
भगवानचन्द्र दास
श्यामचन्द्र दास

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥८५॥ मन्मथनाथ गांगुली

१ मन्मथनाथ गांगुली (तबला) — सुरथनाथ गांगुली

१ मन्मथनाथ गांगुली (तबला) की संतति:
- धीरेन्द्रकुमार
  - तपेन्द्रकुमार
- वीरेन्द्रकुमार
- २ हीरेन्द्रकुमार (हीरू बाबू, तबला)

सुरथनाथ गांगुली की संतति:
- प्रफुल्लकुमार
- अमूल्यकुमार
- कालीकुमार
  - निर्मलकुमार
- ३ कृष्णकुमार (नाटू बाबू)
- ४ रामकुमार (तबला)
- ५ श्यामकुमार (सरोद)

३ कृष्णकुमार के गुरु—
अवनीकुमार
अली कादिर
कण्ठे महाराज
चुनीलाल बन्धोपाध्याय
छोट्टन ख़ाँ
नन्ने सहाय
पुरुषोत्तम उस्ताद
लछमी दास

३ कृष्णकुमार के शिष्य—
खगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य
गौर पाल
चन्द्रकान्त दास
निर्मल गांगुली
बाँसरी पाल
महानन्द चक्रवर्ती
रतनमणि कर
शचीन राय

१ मन्मथनाथ के गुरु—
नगेन्द्रनाथ बसु

१ मन्मथनाथ के शिष्य—
अनन्तकुमार चट्टोपाध्याय
दक्षिणारंजन चट्टोपाध्याय (मण्डा बाबू)
निमाई भट्टाचार्य एवं उनके पिता परेशचन्द्र भट्टाचार्य
राजेन्द्र लाल धर—शिष्य
सुबोध नन्दी
हेमन्त कुमार भट्टाचार्य—शिष्य
कनाईलाल दत्त
जगदीश चट्टोपाध्याय
ज्ञान मजुमदार
विभूतिभूषण भट्टाचार्य

४ रामकुमार के गुरु—
गुलाम मुहम्मद
चूनीलाल वन्द्योपाध्याय
१ मन्मथनाथ गांगुली
मौला बख़्श
लछमी दास

५ श्यामकुमार के गुरु—
अल्लाउद्दीन ख़ाँ
काली पाल
करामतुल्ला (सरोदिया)
धीरेन्द्रनाथ बोस

२ हीरेन्द्रकुमार के गुरु—
ख़लीफ़ा आबिद हुसेन ख़ाँ
नगेन्द्रनाथ बसु
१ मन्मथनाथ गांगुली

२ हीरेन्द्रकुमार के शिष्य—
जगदीश भट्टाचार्य
दक्षिणारंजन चट्टोपाध्याय (मण्डा बाबू)
प्राणकृष्ण मिश्र
मास्टर फुलु
हेमन्तकुमार भट्टाचार्य

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

राजा जगतकिशोर आचार्य चौधुरी

- कन्या
  - २ धीरेन्द्रकुमार लाहिड़ी चौधुरी
    - धृतिकान्त लाहिड़ी चौधुरी
      - ४ ज्योतिकिशोर
- १ जितेन्द्रकिशोर
  - जीवेन्द्रकिशोर
    - ५ द्युतिकिशोर
- महाराजा शशिकान्त आचार्य (महाराजा . सूर्यकान्त के दत्तक पुत्र)
  - ३ शीतांशुकान्त
  - सुधांशुकान्त
  - स्नेहांशुकान्त
- नृसिंहकिशोर
  - नवयुग
- भूपेन्द्रकिशोर
  - नयन

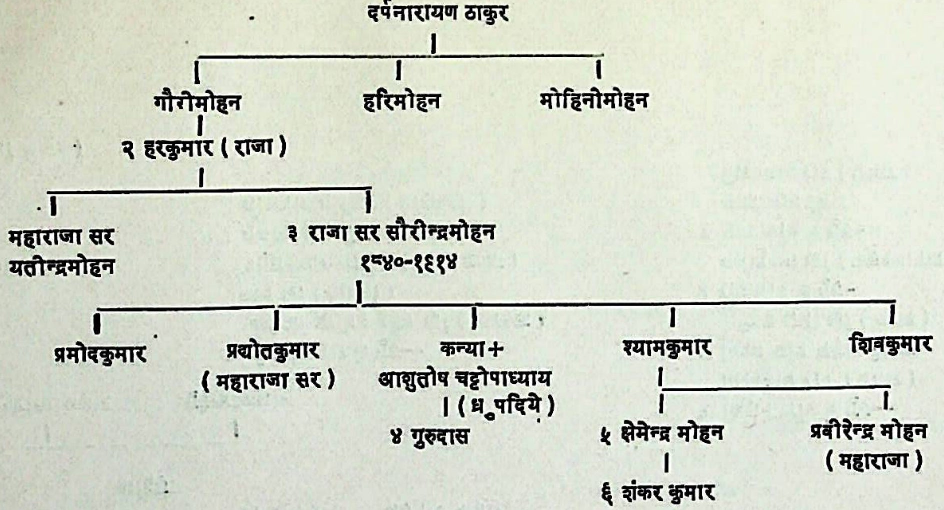
५ द्युतिकिशोर के गुरु—
अल्लाउद्दीन खाँ
२ धीरेन्द्रकान्त के गुरु (खयाल)
१ जितेन्द्रकिशोर
दरयाई मिश्र
बजरंग मिश्र

१ जितेन्द्रकिशोर ने कई उस्तादों से शिक्षा ग्रहण की जिनमें श्री जान बाई भी एक थी।
४ ज्योति किशोर के गुरु—
रामकृष्ण मिश्र
३ शीतांशुकान्त के गुरु —
शिवसेवक मिश्र

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri
Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥८७॥ राजा सर सौरीन्द्रमोहन ठाकुर



५ क्षेमेन्द्रमोहन के गुरु—
इनायत हुसेन खाँ
दबीर खाँ
लछमीप्रसाद मिश्र

४ गुरुदास के गुरु—
राधिकाप्रसाद गोस्वामी

६ शंकर कुमार के गुरु—
जितेन्द्रमोहन सेन गुप्त

३ राजा सौरीन्द्रमोहन के गुरु—
अली महम्मद
क्षेत्रमोहन गोस्वामी

२ हरकुमार के गुरु—
बासत खाँ

१ हरिमोहन के सप्तम वंशधर
७ दक्षिणा मोहन ठाकुर
(तड़िद् वीणा एवं दिलरुबा)

७ दक्षिणामोहन के गुरु—
गिरिजाशंकर चक्रवर्ती
छोटे खाँ
सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥८८॥ रामगोपालपुर राजवंश

राजा योगेन्द्रकिशोर राय चौधुरी

- नगेन्द्रकिशोर
  - ५ वीरेन्द्रकिशोर
  - गिरीन्द्रकिशोर
  - नृपेन्द्रकिशोर
- १ यतीन्द्रकिशोर
  - कन्यां + नगेन्द्रचन्द्र लाहिड़ी
- २ सौरीन्द्रकिशोर
  - रणेन्द्रकिशोर
- ३ हरेन्द्रकिशोर
  - अरुणेन्द्रकिशोर

४ नगेन्द्रचन्द्र के गुरु—
शिवसेवक मिश्र

५ वीरेन्द्रकिशोर के गुरु—
इनायत हुसेन ख़ाँ (सितार)

१ यतीन्द्र किशोर के गुरु—
दक्षिणाशंकर सेन

२ सौरीन्द्रकिशोर के गुरु—
ग़ुलामकादर (अहमद ख़ाँ के पुत्र)
दीनबन्धु गोप
महम्मद ख़ाँ

३ हरेन्द्रकिशोर के गुरु—
ख़लीफ़ा आबिद हुसेन ख़ाँ (लखनऊ)
नत्थू ख़ाँ (दिल्ली)
प्रसन्नकुमार साहा वणिक्य (ढाका)
मसीतुल्ला ख़ाँ (फ़रुक्खाबाद)
मौलवीराम मिश्र (वाराणसी)

॥८९॥ लाल चाँद बड़ाल का वंश

लाल चाँद बड़ाल

- २ किशन चाँद
- ३ विपन चाँद
- ४ राई चाँद

२ किशन चाँद के गुरु—
विश्वनाथ राव (धमार)

३ विपन चाँद बड़ाल के गुरु—
हाफ़िज़ अली ख़ाँ (सरोद)

४ राई चाँद के गुरु—
मसीदुल्ला ख़ाँ (फ़रुक्खाबाद)

१ लाल चाँद के गुरु—
काशीनाथ मिश्र
विश्वनाथ राव (धमार)

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

॥९०॥ मेवाति घराना

- घग्गे नज़ीर खाँ के शिष्य—
  - १ नत्थूलाल (हद्दू खाँ के जामाता)
- बहन
  - २ पण्डित मोतीराम
    - ४ पं. मणिराम
    - पं. प्रतापनारायण
    - पं. जसराज
    - पं. राजाराम
  - पं. ज्योतिराम
    - पं. पूरणचन्द्र

१ नत्थूलाल के शिष्य—
२ मोतीराम

४ मणिराम के शिष्य—
कृष्णकान्त बोदकी
डॉ. भारती पिल्ले
डॉ. सन्तोष मुखर्जी
पुरुषोत्तम जालान
व्योम व्योम चतुर्वेदी
बंशीलाल कपूर
मुकुन्दलाल लाट
४ जसराज
रवि वर्मन
लक्ष्मी बाई कृष्णमूर्ति
सोम तिवारी

२ मोतीराम के शिष्य—
चुनीलाल
३ ज्योतिराम
धीरज लाल
मणिबेन (आबिद हुसेन बीनकार के साथ विवाह)
शंकर राव मेघे

५ यशराज की शिष्या—
डॉ. नीरजा रातोड़िया

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

घराने की तालिका-संख्या के साथ वर्णानुक्रम नामावली

[अ]

अक्षयनाथ राय ३९
अघोरचन्द्र चक्रवर्ती २३
अच्छन महाराज ७६
अज्जू १
अजमतुल्ला ९
अजय सिंह राय ५२
अनिमा दास गुप्त ६
अता हुसेन ११,१२,१३
अतुल कृष्ण वन्द्योपाध्याय १९
अदारंग २
अनन्तकुमार चट्टोपाध्याय ८५
अनन्त मनोहर जोशी २६
अनन्तलाल वन्द्योपाध्याय १९
अनाथ बसु २०
अनाथ कर्मकार ३७
अनिलकुमार बैरागी ४५
अनिलकुमार राय चौधुरी ४५,५१,७९
अनिलकुमार साह ६७
अनिल पालित ६३
अनिल बागची २३
अनिल भट्टाचार्य ६२
अनिल राय चौधुरी ६७
अनिल होम ३३,५४
अनुराधा गुह ७६
अन्नपूर्णा ५२
अपर्णा चक्रवर्ती ११
अपरेशचन्द्र चट्टोपाध्याय ४९
अपूर्व मुखोपाध्याय ८३
अवनी गांगुली ८५
अवनीनाथ भट्टाचार्य २८
अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ७७
अबरार हुसेन ५
अमजद अली ५०
अमरनाथ दे ६७
अमरनाथ भट्टाचार्य ५,२३,२८,३१
अमरनाथ राय ३९
अमरेन्द्र नाथ भट्टाचार्य २८
अमरेश खाँ ५२
अमल घोष २३
अमान अली १७
अमान अली २१
अमियकान्ति भट्टाचार्य ४५
अमिय गोपाल भट्टाचार्य ४६
अमिय बन्द्योपाध्याय १९
अमिय भूषण भट्टाचार्य ४९,७९
अमूल्य कुमार गांगुली ८५
अमूल्य चरण राय चौधुरी २३
अमृतलाल बनर्जी ४५
अमृतलाल दत्त (हाबू) ५२
अमृतलाल मिसिर ६४

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

अमृत सेन १
अम्बरदास पन्त ५९
अयोध्या प्रसाद ५७
अयोध्या प्रसाद मिश्र ६६क
अरविन्द पारेख ४५
अरविन्द बन्द्योपाध्याय ८३
अरुणकुमार बसु मल्लिक ४५
अरुणकुमार चट्टोपाध्याय ४६,७९
अरुण प्रकाश अधिकारी ६१
अरुण भट्टाचार्य ११
अरुणेन्द्र किशोर राय चौधुरी ८८
अरुणेन्द्र नाथ लाहिड़ी ८१
अलक दास ८
अल्लन खाँ ५६
अशेष चन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
अशोक घोष ४६
असदुल्ला खाँ ५१
असगर अली खाँ २,५०
असीम कुमार दत्त ४९
असरफ़ बीबी ४१
अक़बर खाँ ६
अंगूर बाला ३४
अजमत हुसेन १०,११
अनवर खाँ १४,४१
अनोखे लाल ६३
अब्दुर रहीम २
अब्दुल अज़ीज़ खाँ १७,५०
अब्दुल वहीद खाँ १५
अब्दुल करीम खाँ १५
अब्दुल गनी ५१
अब्दुल लतीफ़ ख़ाँ १३
अब्दुल हालिम जाफ़र खाँ १७
अब्दुल्ला खाँ ८,१५,५०,८३
अमीन खाँ ३७
अमीर खाँ १,२,१७,३६,४५,५०,६८,७८,७९,८३
अमीर बक्श ८
अलाउदीन खाँ २,३०,५२,८३,८५,८६
अली अकबर ५२
अली अहमद ४४,५२
अली कदर ६२,८५
अली बक्श १,१४,२१,२३
अली बक्श कसूरवाला २१
अली मुहम्मद १,८७
अली अहमद हुसेन ५६
अली हुसेन १,५,१३,२५
अल्लादिया खाँ १८,४५
अल्ला बन्दे खाँ ३,६,१७,४५
अल्ला मेहर ६८
अल्लारखा ७०
अहमद अली १,४९,५२
अहमद अली १,२२,२९
अहमद खाँ ३,१८,२८,४१,५०,८८
अहमद जान थिरकवा ६८
अहमद बक्श ६८

[आ]

आजिम खाँ ६७,८०
आदित्य चक्रवर्ती ३७
आनन्द किशोर (बेतिया) १
आनन्द बोडस ६८
आनन्द मोहन बसाक ७४
आनन्द मोहन राय ३८
आन्ना पुरुषोत्तम धारपुरे ४२
आफताबुद्दीन खाँ ५२
आबिद हुसेन १७,९०
आबिद अली ७२
आयत अली ५२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

आरति वागची ३३
आरती दास ३३
आलताफ़ हुसेन १०
आलम १
आशक अली २१
आशक अली ७,२९
आशक हुसेन ५
आशिक़ अली ४६
आशीष खाँ ५२
आशुतोष कुण्डू ५०
आशुतोष वन्द्योपाध्याय ८७
आशुतोष भट्टाचार्य ६३
आशु राय ३
आसद अली ४४

[इ]

इनायत अली खाँ ४१
इनायत उल्ला खाँ ९
इनायत खाँ ६, २२, ८०
इनायत बीबी ४०, ४१
इनायत हुसेन खाँ १, ३, ५, ६, १८, २०, ४५, ७७, ७८, ८३, ८४, ८७, ८८
इन्दिरा देवी चौधुरी ७७
इन्दू बाला ३४, ५५
इन्द्रनील भट्टाचार्य ५२
इन्द्रमोहन दास ४८, ८४
इभा गुह (दत्त) ३३
इमदाद हुसेन खाँ १७, ४५, ५३, ७७, ८३
इमदाद खाँ ३७
इमरत हुसेन खाँ ४५
इमामुद्दीन ६
इमाम खाँ ६, १०, ४०
इमाम बक्श ६७
इमाम बाँदी २८, ३५
इलियास खाँ ५१
इस्तियाक अहमद ५१
इस्तियाक हुसेन ५

[ई]

ईशानचन्द्र राय ३९

[उ]

उत्तम सेन १
उदय सेन १
उपेन्द्र चन्द्र राय २४, ६४
उमर खाँ ५१
उमराव खाँ २, ५
उमानाथ भट्टाचार्य २८
उस्मान खाँ ५३
उषारंजन मुखोपाध्याय ३०
उत्पला सरकार ४५

[ए]

ए. कानन १७, ३२, ३३,
एकवारिस खाँ ४९
एकनाथराव पण्डित २५
ए. टी. हारलेकर २६
एम. एस. कर्नाटकर १८
एम. एस. कूड़तरकर ११
एस. एन. गोर ४५
एस. चौधुरी ८३
एहमत खाँ १३

[ओ]

ओंकारनाथ ठाकुर २६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

[क]

कण्ठे महाराज ६३, ८५
कपिलदेव चतुर्वेदी ८०
कमलदास गुप्त ३४
कमल राय ४५
कमला रानी ७५
कमलेन्द्रनाथ भट्टाचार्य २८
करम खाँ ६९
करामत खाँ ४०
करामततुल्ला खाँ २३, ५१, ६७, ८१, ८३, ८५
करीम खाँ १
करीमदाद हुसेन ४५
करीम बक्श १८, २२, २३
करीम सेन १
कल्लन खाँ ४
कल्लू खाँ ६२, ७१
कल्यान खाँ ५
कल्याणी राय ४५
क़ौव्वाल बालक द्वय २
कासिम अली १, २
कादर खाँ १८
कादिर बक्श २२
कादिर बक्श १, ३, १९, ७०, १३
कानाई लाल दत्त ८०, ८५
कानाई लाल टेंडी १, ४३
कालिका प्रसाद ७६
काली कुमार गांगुली ८५
कालीचरण राय ५१
कालीदास सान्याल २, २३
कालीपद दास २९
कालीपद पाठक ३५
काली पाल ५१, ८५
काली प्रसन्न बन्द्योपाध्याय १९
काली प्रसन्न घोष २०
काली प्रसाद मिश्र ५५
कालू खाँ (बड़े मियाँ) २१
काले खाँ २१, २६, ३७
काशिम अली १, ४९
काशीनाथ चट्टोपाध्याय ५
काशीनाथ पन्थ मुले २५
काशीनाथ भट्टाचार्य ४५
काशीनाथ मिश्र ८९
काशीनाथ मुखोपाध्याय ४५
किरणचन्द्र घोष ८०
किशोर कान्त बागची ४५, ८३
किशोरी कुर्दिकर १८
किशोरी मोहन अधिकारी २७
किशन चाँद बड़ाल ३१, ८९
किशन महाराज ६३
कुतुब खाँ ३
कुतुब बक्श (कुतुबुद्दौला) २, ५, १३
कुदरतुल्ला ९
कुमार जगत्नाथ मित्र ५०
कुमारेश बसु २९
कुमुदेश्वर मुखोपाध्याय ४२
कोदऊ सिंह ५७
कृष्णकान्त रौदकी ९०
कृष्णकुमार गांगुली ६२, ६३, ८५
कृष्णचन्द्र दे ३, ३४
कृष्णचन्द्र बन्द्योपाध्याय ५४
कृष्णदास कर्मकार ३७
कृष्णधन बन्द्योपाध्याय २४
कृष्णमोहन राय ३८
कृष्णराव तेलंग ३
कृष्णराव शंकर दासगुप्त पण्डित २५
कृष्णा (गांगुली) ३०
कृष्णा सरकार ४५

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

केतकी घोष ६
केदारनाथ हालदार ६७
केशव गणेश टेकने ४
केशवचन्द्र वनर्जी (रायबहादुर) ६२, ६४, ७१, ७३
केशव मित्र ३८, ६०
केशवलाल चक्रवर्ती १९
केसर वाई केरकर १८
कैलाश कुण्डू ८३
कौकभ खाँ ५१
कौशल्या मंजेश्वर १८
क्षितीन्द्र नाथ ठाकुर ७७
क्षितीन्द्र चन्द्र लाहिड़ी ५१, ६२
क्षितीश चन्द्र वन्द्योपाध्याय ११, २९
क्षेत्रमोहन गोस्वामी १९, ८७
क्षेमेन्द्र मोहन ठाकुर २, २०, ४५, ८७

[ख]

खगेन्द्र भट्टाचार्य ८५
खग्गे खुदावक्श ८
खलक दास ८
खलिजा ४०, ४१
खलीफ़ा आविद हुसेन खाँ ६२, ८५, ८८
खयराती ज़मींदार ७४
खैरूद्दीन खाँ २३, ८३
खादिम हुसेन खाँ २३, २८, ८३
खैरून्निसा ४०

[ग]

गंगादास झावर ६
गंगाधर राव तेलंग ३
गंगूबाई हंगल १५
गजानन राव जोशी २६
गनपत राव गुणे २५
गनपत राव गोपाल राव बाड़भे ४१
गणपति पण्डित २५
गनेश दास ६६क
गणेशचन्द्र चन्द्र ३१
गणेशचन्द्र वन्द्योपाध्याय १९
गणेशचन्द्र वेहरे (बेहरे बुआ) १५
गणेशी प्रसाद चौवे ५०
गफूर खाँ १७
गाजन ४०
गामी खाँ ७१
गिरिजाकान्त भट्टाचार्य ८३
गिरिजा शंकर चक्रवर्ती १, १४, १७, १९, २३, ३३, ४२, ५४, ८०, ८३, ८७, ८८
गिरिबाला दासी ३५
गिरीन्द्र किशोर राय चौधुरी ८८
गिरीन्द्रनाथ ठाकुर ७७
गिरीश चट्टोपाध्याय ८१
गीता दास (मित्र) ३३
गुण समुद्र १
गुणेन्द्र नाथ ठाकुर ७७
गुन्ना खाँ ४५
गुरुदास चट्टोपाध्याय ८७
गुरुप्रसाद मिश्र १, ३२
गुलाब खाँ १, ८, ७१
गुलाम अब्बास खाँ ८, ११, १३
गुलाम अली खाँ २१
गुलाम नबी ३
गुलाम बाज़ खाँ ८
गुलाम भिख ६
गुलाम मुस्तफ़ा ५
गुलाम रसूल ३
गुलाम रजा १

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

गुलाम सेन १
गुले इमाम ३
गोकुलचन्द्र नाग १९,८३
गोपाल कृष्ण २६,५२
गोपालचन्द्र चक्रवर्ती ३०,५२
गोपालचन्द्र चट्टोपाध्याय ३५
गोपालचन्द्र बन्द्योपाध्याय २३,२९,३५
गोपाल जयराजगीर ५,२९
गोपाल पण्डित २५
गोपाल प्रसाद मिश्र ३०
गोपीनाथ गोस्वामी ४६
गोपीनाथ भट्टाचार्य ४३,८३
गोपी मोहन ठाकुर ८७
गोपी मोहन राय ३८
गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय १९
गोविन्ददास बाबाजी ४८
गोविन्ददास मिश्र २०
गोविन्द बुआ शालिग्राम १८
गुलाम अली ५०
गुलाम अब्बास ७२
गुलाम कादिर ८८
गुलाम नवी १,२
गुलाम मुहम्मद २,८५
गुलाम हुसेन ६८
गोली वक्श ६८
गौर गोस्वामी ५२,८३
गौर पाल ८५
गौरचन्द्र बसाक २९
गौर हरि बलराज १९
गौर मोहन बसाक ७४
गौर हरिदास २८
गौरीनाथ भट्टाचार्य २८
गौरी दे ३३
गौरी मुखोपाध्याय ३२
गौरी शंकर मिश्र ५५
गौहर जान १७

[घ]

घग्गे नज़ीर खाँ ३,९०
घनश्याम मुखोपाध्याय २७
घसीट खाँ ४१,७१

[च]

चतुर पण्डित २९
चण्डीदास माल ३५
चन्दन चौबे ८
चन्द्रकान्त दास ८५
चन्द्रनाथ बोस २३
चन्द्र बन्द्योपाध्याय २०
चन्द्रभाग १७
चमरू मिश्र ६६
चाँद खाँ ५३
चारुचन्द्र राय ३९
चारुचरण मुखोपाध्याय २४
चित्तरंजन मुखोपाध्याय ४५
चित्र खाँ २२
चित्रे ४१
चिदानन्द नागरकर २९
चिन्तामणि वापुली १
चिन्तामणि मिश्र ४
चिन्मय लाहिड़ी २९
चिन्मन १८
चुन्नीलाल नन्दी ८३
चुनी लाल ९०
चुन्नीलाल गांगुली ६२,७५,८०
चुन्नीलाल बन्द्योपाध्याय ८५
चुन्ना बाई १७
चैतन्यदास बाबाजी ३,४८

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

[छ]

छंगे ख़ाँ ५४
छज्जू ख़ाँ १
छन्नू ख़ाँ २२
छन्नू मिश्र ५५
छबि बन्द्योपाध्याय ३३
छम्मन साहेब १
छोटा काले ख़ाँ ७१
छोटा दुन्नी ख़ाँ २७,५०
छोटा नौबत ख़ाँ २
छोटा मोहम्मद ख़ाँ ३
छोटा रामदास २०
छोटे ख़ाँ ५३,८७
छुट्टन ख़ाँ ६२,८५

[ज]

जग्गु ८
जगदीश चट्टोपाध्याय ८५
जगन्नाथ प्रसाद ७६
जगन्नाथ मिश्र ६५
जगमन मिश्र २०
जगत् प्रसन्न मुखोपाध्याय ५१
जंगी १७
जनगोमेश ४५
जमीरुद्दीन ख़ाँ ३४,५४
जयकुमारी मिश्र ७५
जयकृष्ण सन्याल २,२३,३३
जयन्त नाथ घोष ८२
जयन्ती बाग्ची ८३
जयलाल मिश्र ७५
जयश्री राय ८३
जयाविश्वास (वसु) ५१, ५२
ज़हर भट्टाचार्य ८०
जहाँगीर ख़ाँ १८
जहीरुद्दीन ख़ाँ ६
जहूर ख़ाँ १०
ज़ाकरुद्दीन ख़ाँ ३, ६, १७, ४५
जमालुद्दीन १७, ४४
जलालुद्दीन ६
ज़ाफ़र ख़ाँ १, २, ४०
जि. जैक सेसून ४५
जितेन्द्र किशोर आचार्य चौधुरी ८६
जितेन्द्र नाथ घोष २७
जितेन्द्र नाथ बन्द्योपाध्याय ३५
जितेन्द्र नाथ भट्टाचार्य ४९
जितेन्द्र नाथ मित्र ४२
जितेन्द्र मोहन सेनगुप्त २, ४५, ८१, ८२, ८३, ८७
जिना बीबी ४०
ज़िन्दा हुसेन ख़ाँ ४५
जियाउद्दीन ख़ाँ ६
जियामयुद्दीन ६
जितराम राय ३८
जीवन ख़ाँ १
जीवनलाल महाराज १, २९
जीवन शाह २
जीवेन्द्र किशोर आचार्य चौधुरी ८६
जे. एन. सिंह (बैरिस्टर) २३
जे. बी. एस. राव २६
जोहरा बाई १७
ज्योति किशोर आचार्य चौधुरी २०, ८६
ज्योतिराम पण्डित ९०
ज्योतिरीन्द्र नाथ ठाकुर ७७
ज्योतिश्चन्द्र चौधुरी २, ४५, ८४
ज्ञान ख़ाँ १
ज्ञान मजुमदार ८५
ज्ञानदा कान्त लाहिड़ी चौधुरी ४५,७८,८३
ज्ञानदा प्रसन्न मुखोपाध्याय ५१
ज्ञानप्रकाश घोष २,३३.६७,८०

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ज्ञानेन्द्र प्रसाद गोस्वामी १९

[झ]

झरना साहा ७५
झनमान खाँ २

[ठ]

ठाकुर जयदेव सिंह ३
ठाकुर दयाल मिश्र २०
ठाकुर नवाब अली खाँ १
ठाकुर प्रसाद ७६
ठाकुर प्रसाद मिश्र २०

[ड]

डमरूपाणि भट्टाचार्य ७१
डलि दे २, २३
डॉ. अमिय नाथ सन्याल १७, ३१, ५४
डॉ. अल्लाउद्दीन खाँ पठान ४१
डॉ. कल्याणी मल्लिक ४५, ७७
डॉ. तृणा पुरोहित पी-एच. डी. (वीन) २, २९, ३१, ४५
डॉ. दीनाराय पी-एच. डी. (बीन) २, ३१, ५५
डॉ. नीरजा रातोड़िया ९०
डॉ. नीहारकणा मुखर्जी ३०
डॉ. प्रकाश चन्द्र सेन ४५, ८३
डॉ. प्रेमलता शर्मा २६
डॉ. वाणी चट्टर्जी ७७
डॉ. डी. बी. केशकार २४
डॉ. भारती पिल्ले ९०
डॉ. सती घोष ४५
डॉ. श्रीकुमार बन्द्योपाध्याय ३
डॉ. सन्ध्या घोष ७९
डॉ. सन्तोष मुखर्जी ९०

डी. वी. पलुस्कर २६
डी. एल. कावरा ५२

[त]

तन्द्रा मैत्र ३३
तन्नू खाँ ३६
तपन सन्याल ७९
तपेन्द्र कुमार गांगुली ८५
तरंग सेन १
तसद्दुक हुसेन ८, ३२, ३६
ताज खाँ ८
तानरस खाँ १०, २१
तानसेन १, २
तानसेन पाण्डे ६
तारकनाथ घोष २७
तारादास घोषाल ८३
तारापद चक्रवर्ती ३०, ३३
तारा प्रसाद घोष १, २, २१
ताराबाई १५, १६
तिमिरवरण भट्टाचार्य ५०, ५२
तुषारकान्ति पाठक ३५

[द]

दक्षिणा चरण सेन २७, ८३, ८८
दक्षिणा मोहन ठाकुर ५३, ८३, ८७
दक्षिणा रंजन चट्टोपाध्याय ८५
दबीर खाँ २, ७९, ८३, ८४, ८७
दमयन्ती जोशी ७६
दयाल सेन १
दरघाई मिश्र ८४, ८६
दरसपिया ११, १२
दर्पनारायण ठाकुर ८७
दागु ठाकुर ३७
दादा जोड़ावर सिंह ५८
दामोदर मिश्र ६६

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

दीनू मिसिर ६४
दिलजान बाई ४९
दिलदार खाँ २
दिलावर खाँ ३, २८
दिलाराम मिश्र २०
दिलीप कुमार राय ८, १४, २३, ३२
दिलीप चाँद वेदी ११, १८
दिलीप दास ८०
दिनेन्द्रनाथ ठाकुर ७७
दिलीप वसु ४५, ५२
दीननाथ जाहरा ६१
दीनबन्धु गोप ३७, ८८
दीनबन्धु गोस्वामी १९
दीनेशचन्द्र दे ८३
दीनेश खाँ ५२
दीपाली नाग चौधरी ११
दीपाली मल्लिक ४५
दीपाली वोस ४५
दीप्तिचन्द्र ४५
दुर्गाचरण वन्द्योपाध्याय ३१
दुर्गादास लाला ७२
दुर्गा बाई कुलकर्णी १८
दुर्गा मिश्र ६६
दुर्गा सहाय ६३, ६५
दुलहा खाँ १
दुलाल धर २८
दुर्लभचन्द्र भट्टाचार्य ६०
देवजी बुआ ४
दीवान कार्तिकेय चन्द्र राय ३२
दीवान हरगोविन्द राय ३९
देवव्रत चौधुरी ४६
देवीप्रसन्न घोष ६२
देवी प्रसाद भट्टाचार्य ३३
देवी प्रसाद मुखर्जी ५१
देवेन्द्रनाथ दे (सुबोध बाबू) ९०
दौलत खाँ १८, ४५
द्वारिकानाथ घोष ८०
द्विजेन्द्रनाथ ठाकुर ७७
द्विजेन्द्रलाल राय ३२
द्युतिकिशोर आचार्य चौधुरी ५२, ८६

[ध]

धीरज लाल ९०
धीरेन्द्रकान्त लाहिड़ी चौधुरी ८६
धीरेन्द्र कुमार गांगुली ८५
धीरेन्द्रचन्द्र मित्र ४३
धीरेन्द्रनाथ वसु ५१, ८५
धीरेन्द्रनाथ भट्टाचार्य १९
धृतिकान्त लाहिड़ी चौधुरी ८६
धनेश खाँ ५२
ध्रुवतारा जोशी ११, ४५

[न]

नगेन्द्रकिशोर राय चौधुरी ८८
नगेन्द्रचन्द्र लाहिड़ी २०, ८८
नगेन्द्रचन्द्र मुखोपाध्याय ६१
नगेन्द्रनाथ घोष २७
नगेन्द्रनाथ दत्त २८, ५४
नगेन्द्रनाथ वसु ८५
नगेन्द्रनाथ भट्टाचार्य ३, २८, ३५, ५४
नजराली खाँ ७१
नज्जू खाँ ६२
नत्थन खाँ ८, १८
नत्थन पीरबक्श (मक्खन) २, ३
नत्थू खाँ २, ३, १८, ४५, ७१, ८८
नत्थूलाल पण्डित ३, ९०
ननी गोपाल मतिलाल ५१
ननी गोपाल वन्द्योपाध्याय ११, २९

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

ननी गोपाल मित्र ४२
नन्नू चक्रवर्ती २३
नन्द किशोर २६
नन्द गोपाल विश्वास २
नन्दलाल (शहनाई) १७, ५३
नवद्वीप चन्द्र ब्रजवासी ८१
नवयुग आचार्य चौधुरी ८६
नवाब अल्ला नक्की खाँ १
नवाब सादत अली खाँ १
नवाब हुस्मत जंग १, २
नवाब हमीद अली खाँ १, २, २३
नवाब हैदर अली खाँ १
नवाबज़ादी बेगम जव्वर साहिबा (जलपाईगुड़ी) ५१
नव्वू खाँ ५०
नरेशचन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
नलिन गांगुली ७६
नलिन मजुमदार ५२
नसीरुद्दीन खाँ ६, १३, १८, ३२
नसीरन बीबी ४५
नयन किशोर आचार्य चौधुरी ८६
नयनसुख तिवारी ५७
नज़ाकत खाँ २२
नाज़िर खाँ २, ६८
नाज़ीर खेसाल खाँ २
नादिर हुसेन खाँ ६२
नायक जयराम ६६ (क)
ननकु महाराज ६३
नाना साहब पानसे ५९
नन्नु भइया तेलंग ३
नन्ने खाँ १, १५, ५०
नन्ने सहाय ८५
नासिर अली २
नासिर अमीनुद्दीन डागर ६
नासिर अहमद खाँ ५३
नासिर खाँ २
नासिर मोइनुद्दीन डागर ६
नासिर हुसेन खाँ २३
नारायण राव व्यास २६
नारायण शास्त्री ४
नायब अली ५२
नाडू गोपाल मुखर्जी ४५
निकुंज विहारी दत्त २३, ३५
निखिल घोष ६८, ८०
निखिल बन्द्योपाध्याय ४५, ४६, ५२, ७९
निखिलेश भवानी ४५
निजाम खाँ १०
निजाम बक्श २३
निताई चक्रवर्ती ६०
निताई चन्द्र बसु ४६
नित्यानन्द अधिकारी १९
निमाई चरण घोषाल २४
निमाई भट्टाचार्य ८०, ८५
निर्मल कुमार गांगुली ८५
निर्मल कुमार गुहठाकुरता ४६
निर्मल कुमार चक्रवर्ती ८३
निर्मल गांगुली ८५
निर्मलचन्द्र चट्टोपाध्याय २८
निर्मल शाह २, १७, ४५
निसारअली १, २९
निसार खाँ ६८
निसारहुसेन ३, ५, २५
नियामतुल्ला खाँ १, ५१
नियामत खाँ (शाह सदारंग) २, ४०
निहाल सेन १
नीरदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी ४५, ७८
नीरेन्द्र कृष्ण मित्र ५०
नीरेन्द्र नाथ लाहिड़ी ८१

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

नीलदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी ७८
नीलरतन बन्द्योपाध्याय २९, ६८
नूरुन्निसा ४०
नूर खाँ १०
नूरसेन १
नृपेन्द्र किशोर राय चौधुरी ८८
नृपेन्द्रनाथ गांगुली ४५
नृपेन्द्रनाथ गुह ४६
नृसिंह किशोर आचार्य चौधुरी ६८
नृसिंह प्रसाद मुखोपाध्याय ४२
नेपालचन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
नौबत खाँ १, २
न्यामत सेन १

[प]

पद्मावती गोखले (शालिग्राम) १८
पर्वत सिंह ५८
परवीन सुलताना २९
परेश आचार्य ४९
परेशचन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
परेशचन्द्र भट्टाचार्य ८५
पयगम्बर बक्श ५६
पशुपति सेवक मिश्र ५, २०
पाँचू गोपाल हालदार २८
पाँचू मित्र ७४
पाठनकर ४१
पन्नालाल घोष ५२
पन्नालाल जैन १
पन्नालाल बाजपेयी १, २९
पन्नालाल राय चौधुरी ५०
पार्शेकर २६
पीरबक्श ३
पुत्तन खाँ ५, १२
पुरुषोत्तम उस्ताद ८५
पुरुषोत्तम जालान ९०
पुलिनचन्द्र पाल ५१
पुलिनचन्द्र बनर्जी ५
पुलिन विहारी देव वर्मन ४५
पूरणचन्द्र पण्डित ९०
पूर्वी मुखोपाध्याय १७
पृथ्वीश चन्द्र चौधुरी ८४
पृथ्वीश चन्द्र भट्टाचार्य ४५
प्रकृति भट्टाचार्य ११
प्रताप नारायण पण्डित ९०
प्रताप नारायण मित्र ६०
प्रताप मिश्र ६३, ६५
प्रताप सरकार ८३
प्रद्युम्न मुखोपाध्याय १७
प्रफुल्ल कुमार गांगुली ८५
प्रफुल्ल चन्द्र घोष प्रो. ३१
प्रबोध भट्टाचार्य ८०
प्रमथनाथ बन्द्योपाध्याय २, ४२
प्रमथनाथ भट्टाचार्य २८
प्रमदाकान्त लाहिड़ी चौधुरी ७८
प्रमोद कुमार ठाकुर ८७
प्रसन्न कुमार साहा वनिक्य ७३, ७४, ८८
प्रसादू २०
प्रसून कुमार बन्द्योपाध्याय २१, ३३, ८०
प्राणकृष्ण चट्टोपाध्याय २३
प्राणकृष्ण राय ३४
प्राणकृष्ण शील ८५
प्राणेश खाँ ५२
प्रिंस द्वारकानाथ ठाकुर ७७
प्रेम कुमारी १
प्रेमांकुर आतर्थी ५१
प्यार खाँ १, २
प्यारा साहेब १७
प्यारे नवाब खाँ १

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

[फ]

फ़क़ीर बख़्श ७०
फ़ज़्ल अली ३
फ़ज़्ल हुसेन १
फणी शंकर मुखोपाध्याय ३५
फटिक चटर्जी ४५
फ़ते अली (फत्तु) २१
फ़रिदुद्दीन ६
फ़ज़ल खाँ ४०
फातिमा बीबी ४०
फाल्गुनी मित्र ३१
फ़िदा हुसेन १,२,५,११,१३
फ़िरोज खाँ २,७०,८०
फ़ैयाज़ खाँ ८,११
फ़ैयाली खाँ (फ़ैयद अली) २
फ़्लोरेंस ककरेन ४५

[ब]

बी. वी. कावरा ५२
बखतावरजी १
बजरंग मिश्र ७८,८६
बदरूद्दीन (मंजी) १८
बदियुज़्ज़मा ९
बनमालीदास ६३
बनवारी लाल बोस ३६
बन्दे अली खाँ २,३,१७,४४,४५
बन्दे हुसेन खाँ ४५
बन्ने खाँ २८
बब्बू खाँ ४५
बरकत अली २१
बरकतुल्ला खाँ १,१८,४६
बरकत खाँ २२
बलदेवजी ३
बलदेव सहाय ६३
बलवन्त राव १७
बलमोहन ६५
बलराम पाठक ४७
बशीर खाँ ५,११,१७
बसन्तकुमार पलुस्कर २६
बसीर खाँ ६८
बसीरन बीवी ४५
बहराम खाँ २१
बहरे वाहिद खाँ १५
बहादुर खाँ १,४०,५२
बड़ दुन्नी खाँ २८,३८,४९
बड़ी मोतीबाई १७
बड़े काले खाँ ७१
बाकर खाँ १
बाचा गुरु ६३,३५
बादल खाँ २८,३३,५४
बाबा कालीदास २१
बाबा गोपालदास ६
बाबा लाल ६८
बाबू उल्ला ५१
बाबू खाँ ५,१७
बाबूलाल घटक ३०
बामन बुआ ४
बामाचरण बन्द्योपाध्याय ८,२३
बामाचरण शिरोमणि ४९
बामा पद दास ६१
बारिस अली ३,१७
बालकृष्ण बुआ इचल करंजिकर ३, २८
बाला गुरु ३
बासत खाँ १,२,४९,८७
बासन्ती बागची ८३
बासव राव राजगुरु १५,१६
बहादुर सेन १,५,२९

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

बाँसुरी पाल ८५
बी. आर. देवधर २६
बिक्कु महाराज ६३
बिन्दादीन ७६
बिन्दुवासिनी देवी १९
बिन्दु मुखर्जी ५२
बिबन बीबी ४१
बिमा बीबी ४१
बिरजू महाराज ७६
बिसमिल्ला खाँ ८,५६
बिहारी लाल पण्डा १
बिहारी मिसिर ६४
बीरू मिश्र ६२,६३,६५
बुगरा खाँ ७१
बुद्धदेव दास गुप्त ७९
बुनियाद हुसेन खाँ १,२,२३
बुँदी मिश्र २०,६६
बुन्दु खाँ ५३
बुलाकी लाल ४३
बेगम बीबी ४५
बेचा चन्द्र ५१
बेंजामिन गोमेश ४५
बेला अर्णव ७५
बैजनाथ प्रसाद ७६
बैजू महाराज ६६
बैरम खाँ ६
बोली बक्स खाँ ७१
ब्रजमोहन लाल ७६
ब्रजमोहन राय ३८
ब्रजेन्द्र कान्त राय चौधुरी ८१
ब्रजेन्द्र किशोर राय चौधुरी २७,४३,४५
५०,६०,७८,८३
ब्रजेन्द्र मोहन मैत्र (रायबहादुर) ७९
ब्रजेन्द्रलाल गांगुली ३१
ब्रजेश्वर नन्दी

[भ]

भगवान चन्द्र दास ४८,८४
भगवती सहाय ६३
भवानी मुखर्जी २८
भवानी सेवक मिश्र २०
भवानी सिंह ५७
भवेन्द्र नाथ घोष ८२
भइया लाल ५७
भइया साहेब गणपत राव १७,३३
भाउ राव जोशी ३
भास्कर राव बुआ ८,१६
भिखु भाई भवसार ९०
भी. जी. जोग २६,८१
भीमसेन जोशी १५
भीष्मदेव चट्टोपाध्याय ११,८४,५४,७९
भूर्जी खाँ १८
भूतनाथ बन्द्योपाध्याय १९
भूपत खाँ (महारंग) २
भूपेन्द्र किशोर आचार्य चौधुरी ८६
भूपेन्द्र कृष्ण घोष ८२
भूपेन्द्र कृष्ण दे ६१
भूपेशचन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
भैरो सहाय ६२,६३,६५
भोलानाथ चौधुरी ३७
भोलानाथ पाठक ३१
भोलानाथ बागची ८३
भोलानाथ मल्लिक ४५

[म]

मक्खन २,३
मग्दुम बक्श १३
मघु बाई १८

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मंगलू खाँ १७
मजरू खाँ १
मजीद खाँ ३४,४५
मंजरीकार २९
मणिराम पण्डित ९०
मणिलाल नाग १९
मणिबेन ९०
मणिलाल मल्लिक ११
मणीन्द्र नाथ घोष २०,२७
मणीन्द्र मोहन बनर्जी (मन्टू बाबू) ५,४३, ६२,६७
मतिलाल सरकार ४५
मदन मोहन ५७
मदन मोहन दास ३४
मधुकान ३९
मधु बन्द्योपाध्याय २०
मनमोहन दास ४८
मनोज मोहन राय ४५
मनोरंजन लाहिड़ी ४५,८३,८४
मनोरंजन मुखोपाध्याय ४५
मनोहर मिश्र २०
मन्मथ नाथ गांगुली ८५
मन्मथ नाथ घोष ८२
मन्मथ राय ३९
मन्मथ नाथ हालदार ८३
ममता मैत्र २
मम्मन खाँ ४५, ५३, ६२
मम्मू खाँ १, ६२
मकरन्द पाण्डे १
मलक दास ८
मलिका जान ११, १७
मल्लिकार्जुन मंसूर १८
मसीत खाँ १, १४
मसीदुल्ला खाँ ६७, ८०, ८८, ८९
मसूर खाँ २२
मस्ते खाँ १४
महतार हुसेनी ११
महम्मद अताअली खाँ १
महम्मद अली खाँ १, ६, ७, ९, ११, २९
महम्मदीन खाँ २७, ८३
महम्मद खाँ, १, २, ३, २२, ३७, ४५, ४८, ४९, ६२, ७१, ८१, ८८
महम्मदजान खाँ ६
महम्मदज्जमा ९
महम्मद बक्श ८
महम्मद सफ़ी ४५
महम्मद हुसेन २, ५, ८, २०, २३, २९, ६९
महर्षि देवेन्द्र नाथ ठाकुर ७७
महानन्द चक्रवर्ती ८५
महापुरुष मिश्र ६३
महारंग २
महाराज कुमार इन्द्रजित राय ८१
महाराज कुमार जयन्तनाथ राय ८१
महाराज कुमार शीतांशु कान्त आचार्य २०, ८६
महाराजकुमारी जयश्री देवी ८१
महाराजकुमारी विभावती देवी ८१
महाराजकुमारी शरत्सुन्दरी देवी चौधुरानी ८१
महाराजकुमारी शुभश्री देवी ८१
महाराज बनर्जी ६२
महाराज विश्वनाथ सिंह १
महाराज समूखन सिंह २
महाराजा गोविन्दनाथ राय ८१
महाराजा जगदीन्द्रनाथ राय ८१
महाराजा प्रवीरेन्द्र मोहन ठाकुर ८७
महाराजा मह्हार ५२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

महाराजा योगीन्द्रनाथ राय १९, ५१, ८१
महाराजा शशिकान्त आचार्य ८६
महाराजा सूर्यकान्त आचार्य ८६
महाराजा सर यतीन्द्र मोहन ठाकुर ८७
महाराजा सर प्रद्युत कुमार ठाकुर ८७
महेन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय १९
महेन्द्रनाथ मुखोपाध्याय (महिम बाबू) १९
महेन्द्रनाथ सरकार ८३
महेन्द्र वसाक ३७
महेश चन्द्र मुखोपाध्याय २८
महेश चन्द्र सरकार १
महेश वन्द्योपाध्याय १९, २०
महेश्वर बुआ २५
माणिक पाल ८०
माणिक वर्मा १६
माणिकलाल हालदार २०
माधो सिंह ५८
मान खाँ २२
मानतोल खाँ १८
मानस चक्रवर्ती ३०
मामूद खाँ ८३
मारुति सेवक मिश्र २०
मालविका कानन ३२
मास्टर फुलु ८५
माया मित्र २
माया राय २, ३१, ५५
मियाँ गम्मू २०
मियाँ बक्शू ६२
मियाँ बिलात्तू ५६
मियाँ मख्खू ६२,६३
मियाँ मौज ३,४५
मिनु ५२
मिनति पाल ४५
मिठन खाँ ७२
मिठाई लाल १
मिश्री सिंह जी १,२
मीनाप्पा वोरकर ४१
मीर साहेब (जलन्धर) १
मीरा वन्द्योपाध्याय २१, २९
मीरा दे (विश्वास) ४५
मुकुन्दराम पाण्डे १
मुकुन्द लाल लाट ९०
मुजफ़्फ़र खाँ १४, ३३
मुनव्वर खाँ ३
मुनव्वर अली २१
मुनीर खाँ ६७, ६८
मुनेश्वर दयाल ४३
मुन्ने खाँ ८, ५०, ६२
मुन्सी राम ६४
मुबारक अली २१, ६७
मुबारक खाँ ३, ५०
मुरदाली खाँ ४२, ५०
मुराद खाँ ३, १७
मुरारी मोहन गुप्त ६०, ८३
मुरारी मोहन मिश्र ४२
मुशर्रफ़ खाँ ४०
मुशर्रफ़ हुसेन २३
मुसर्रफ खाँ ४४
मुश्ताक अली खाँ ४६, ७८
मुश्ताक हुसेन खाँ ३, ५
मुर्तजा खाँ ४१
मेनका बाई सिरोडकर १८
मेट्टु खाँ ३
मेहदी हुसेन खाँ ३, २३, ४३
मेहबूब खाँ ५, ११, ४०
मेहरबक्श खाँ ४०
मैजुद्दीन खाँ १७, ५६
मोती राम पण्डित ९०

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

मुराद खाँ २
मोहन सेन १
मोहिनी मोहन ठाकुर ८७
मोहिनी मोहन मिश्र ४२
मोहिनी मोहन राय ३८
मौलवी राम ६८, ८८
मौला बक्श २२, ४१, ६९, ८५

[य]

यतीन भट्टाचार्य ५२
यतीन्द्र किशोर राय चौधुरी २७, ८८
यतीन्द्र कुमार भौमिक ८३
यतीन्द्र चरण गुह (गोवर बावू) ५१
यतीन्द्र कुमार चक्रवर्ती ४२
यतीन्द्र नाथ भट्टाचार्य २८
यतीशचन्द्र भट्टाचार्य ८३
यदु भट्ट १, ३, २८, २९, ३७, ४९, ७७
यदु राय ३
यशराज पण्डित ९०
यादवेन्द्र महापात्र २
यादुमान ३०
यामिनी कान्त पाल ४५
यामिनी कुमार चक्रवर्ती ५२
यामिनी नाथ गांगुली २३, ३३, ८३
यूसुफ़ अली ५१
योगीन्द्र नाथ बन्द्योपाध्याय १९
योगेन्द्र नाथ गांगुली (भेलू वावू) ४३
योगेन्द्र नाथ राय ३१
योगेश राय २८
योगेश चन्द्र बन्द्योपाध्याय १९
योशी ४१

[र]

रईस खाँ ४५
रंगारंग २
रंगीले भाई ११
रजनीकान्त चतुर्वेदी ४५,७९
रजवाली ३,१७,४४,४५
रजिया ६
रंजना राय ४५
रणेन्द्र किशोर राय चौधुरी ८८
रतन चाँद दास बाबाजी ४८
रतन मणिकर ८५
रतन लाल भड़ ६१
रथीन्द्र नाथ चट्टोपाध्याय ११,३३
रफिकउल्ला खाँ ५१
रवि घोष ५२
रवि वर्मन ९०
रवि सेन २०
रविशंकर १९,५२
रवीन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय ४
रवीन्द्रनाथ ठाकुर ७७
रवीन्द्र मोहन मैत्र ७९
रवीन्द्रलाल राय २९,३२
रमज़ान खाँ ११,२८,३५
रमा दत्त २१,२७
रमेशचन्द्र बन्द्योपाध्याय १९,८१
रसबीन खाँ १,२
रसूलन बाई १७
रसूल वक्श २४,२८,३७
रहमज्ज़मा ९
रहमत खाँ ३,४०
रहीमुद्दीन खाँ ६
रहीम खाँ २,१७
रहीमवक्श खाँ ६९
रहीम सेन १
रहीमतुल्ला ९
रहीमत खाँ ४०,४१

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

रहीमन बीबी ४५
राईचाँद बड़ाल ६७,८९
रावजी बुआ वेलवाचकर २९
राजरस खाँ १
राजकुमारी देविका देवी ४७
राज गुह ४५
राजा अली १७
राजा जगतकिशोर आचार्य चौधुरी ८६
राजा प्रभातचन्द्र वडुआ ७३
राजा भइया पूँछवाले २५,२९
राजाराम पाण्डेय ९०
राजा राम २,५२
राजा योगेन्द्रकिशोर राय चौधुरी ८८
राजा सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर १,१९,८७
राजा हरकुमार ठाकुर १, ८१
राजेन्द्रनाथ घोष ३,२७
राजेन्द्रनाथ सरकार ३४
राजेन्द्रलाल धर ८५
राजेश खाँ ५२
राजेश्वर मित्र ३५
रानाघाट का पाल चौधुरी १
रानी राय २३,३३,८३
राधाकृष्ण राय ३८
राधिकाप्रसाद गोस्वामी १९,३३,८१,८२ ८७
राधिका मोहन मैत्र २,५०,७९
राधिका मोहन राय ३८
रामकमल शिरोमणि ४९
रामकुमार गांगुली ८५
रामकुमार बन्द्योपाध्याय १९
रामकुमार बसाक ७४
रामकुमार मिश्र २०
रामकृष्ण राय ६४
रामकृष्ण तैलंग २५
रामकृष्ण बन्द्योपाध्याय १९
रामकृष्ण बुआ भजे ३,२५
रामकृष्ण मिश्र २०,२७,८६
रामकेशव भट्टाचार्य १९
रामगोविंद पाठक ४७
रामचन्द्र चट्टोपाध्याय ३५
रामजी मिश्र ६३
रामतनु पाण्डे १
रामदास गोस्वामी ३,२४
रामदास सहाय ६२,६३
रामनाथ मिश्र ६३
रामप्रसन्न बन्द्योपाध्याय १९
रामबक्श ४३
रामभाई कुन्दगोलकर (सवाई गन्धर्व) १५
रामशंकर भट्टाचार्य १९
रामशंकर ६३
रामसेवक मिश्र १,२०,६६
रामेश्वर पाठक ४७
रियासत अली १
रियाजुद्दीन ६
रूपनाथ राय ३९
रूपलाल दास ४८
रेखा सेन २०
रेणुका साहा ४५
रेवा मुहुरी १७,५४
रोशन कुमारी ७५
रोशनारा बेगम १५

[ल]

लक्ष्मण भट्टाचार्य ४९
लक्ष्मीकान्त भट्टाचार्य ३
लक्ष्मी चक्रवर्ती ४५
लक्ष्मीनारायण घोष ८३
लक्ष्मीनारायण बाबाजी १,३,२७

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

लक्ष्मीबाई कृष्णमूर्ति ९०
लच्छन महाराज ७६
लछमीदास ४५
लछमीप्रसाद मिश्र २०,६६,८२,८७
लताफ़त हुसेन ८,११
लतीफ़ खाँ ४५
लवंग दास ८
ललितमोहन मुखोपाध्याय १९
ललितमोहन मैत्र (रायबहादुर) ७९
ललितमोहन सेन ८,३७
लाजवन्ती ६२
लाल चाँद बड़ाल ३१,८९
लाल खाँ १,२,२२
लाल मोहम्मद साहेब ७०
लाल सेन १
लाला केवल किशन ६०
लाला बुआ ४
लाला हरकिशन ६०
लेडी प्रतिभा चौधुरी ७७

[व]

वंशीलाल कपूर ९०
वली अहमद ४४
वाजिद खाँ १,१५
वादीलाल शर्मा २९
वाणीकुमार मुखोपाध्याय ५०
विचित्र खाँ २२
विजनवाला घोष दस्तिदार ८, ३७
विजन बोस २३,२८
विजयदास पाकड़े २०
विजय लाल ३०
विनय गांगुली ४२,५४
विनायक राव पटवर्धन २६
विनोदकिशोरराय चौधुरी १९,२३,२३,८३
विनोद विहारी बसु ३१
विपिनचन्द्र चट्टोपाध्याय २४
विपिनचन्द्र दास २,४५,८३
विपिनचन्द्र राय ६४
विभूति दत्त २८
विभूतिभूषण ४५
विमल चट्टोपाध्याय ५४,६७ ८१
विमल मुखर्जी १७
विमलाकान्त राय चौधुरी २६, ४३, ४५, ५०, ८१, ८३
विमलाप्रसाद चट्टोपाध्याय २३,४२
विलायत अली २२
विलायत खाँ ४०
विलायत हुसेन खाँ ८,१२, २९, ४५
विलास खाँ १
विश्वजित घोष ४५, ८२, ८३
विश्वनाथ चक्रवर्ती ५०
विश्वनाथ दास ६७,८३
विश्वनाथ राव ३१,८१,८९
विश्वेश्वर भट्टाचार्य ३३
विश्वेश्वर मुखोपाध्याय ३
विषण चन्द बड़ाल ५०,८९
विष्णुचन्द्र चक्रवर्ती ७७
विष्णु दिगम्बर २६
विष्णुनारायण भातखण्डे ७,२९,३२
विष्णु पण्डित २५
विष्णु शर्मा २९
विष्णुसेवक मिश्र २०
वीणापाणि मुखोपाध्याय २,४३
वीरेन्द्र किशोर राय चौधुरी १,२,४३,४५, ५०,५२,८३,८८
वीरेन्द्रकुमार गांगुली ८५
वीरेन्द्रनाथ भट्टाचार्य २८
वीरेन्द्र बन्द्योपाध्याय २

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

वीरेन्द्र मित्र ४५
वीरेन्द्र मुखर्जी २,१९,५३
वृन्दावन कर्मकार ३७
वेणी बाबू ४८
वेणी माधव जी ३१
वैद्य अर्जुनदास १
व्योम चतुर्वेदी ९०

[श]

शक्कर ख़ाँ २,३
शंकर कुमार ठाकुर ४५,८७
शंकर घोष ८०
शंकर राव पण्डित ३,२५
शंकर राव मेघे ९०
शंकर राव हरदेकर ३
शंख चटर्जी ६७,७०
शचीन्द्र कुमार चक्रवर्ती ५४
शचीन्द्र कुमार मुखर्जी ५४
शचीन्द्र दत्त ५२,८१
शचीन्द्र चक्रवर्ती ८३
शचीन्द्रनाथ घोष २७
शचीन्द्र दास (मतिलाल) २८,५४,८३
शचीन्द्र नाथ भट्टाचार्य २८
शचीन्द्र नाथ मित्र ८,२३, ४२
शचीन्द्र राय ८५
शफियुज्जमा ९
शमसुद्दीन १८, ५६
शम्भु प्रसाद ५७, ७६
शम्भु मुखोपाध्याय २०, ६१
शम्मद्दीन २२
शम्भू १७
शरत् सेन १
शरत्चन्द्र सिंह ५१
शरन रानी माथुर ५२
शर्मिष्ठा सेन ४६
शशिकला मंजेश्वर ३२
शशिभूषण अधिकारी २७
शशिमोहन बसाक ७२
शादी ख़ाँ २०
शामला प्रसाद ६५
शारदा सहाय ६३
शिवप्रसाद ६६क
शिवकुमार चट्टोपाध्याय २८
शिवकुमार ठाकुर ८०
शिवकुमार मित्र ३१
शिवकुमार शुक्ल १७
शिवचन्द्र मुखर्जी ३०
शिवदास अधिकारी ६१
शिवदास मुखोपाध्याय १९
शिवनारायण मिश्र १, ३१
शिव सहाय मिश्र २०
शिवसुन्दर मिश्र ६५
शिवसेवक मिश्र २२, ८६, ८८
शिवानी बनर्जी २३
शिवू पागल ४८
शिवेन्द्र नारायण वसुमानि (सन्तू बाबू) १
शिशिर कणाधर चौधुरी २६, ५२
शिशिर शोभन भट्टाचार्य ६२
शीतल कृष्ण घोष २०, २७, ८३
शीतलचन्द्र मुखर्जी ४३, ५०, ७८, ८३
शीतल मुखोपाध्याय ४२
शीला मुखर्जी ५२
शुकदेव साहा ४३, ८३
शुकदेव सिंह ५८
शुक्तिधारा चट्टोपाध्याय ४५
शुभकरण वचाभयत ४५
शुभेन्द्र शंकर ५२
शेफाली चक्रवर्ती ३०

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

शेर अली १७, ५६
शेर खाँ २
शेर खाँ ८
शैलेन दास ४९
शैलेन्द्रनाथ घोष २७
शैलेन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय ५४
शैलेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय २, २१, ३३
शोभा घोष ८३
शोभावती ५२
शौकत अली खाँ १
श्यामकुमार गांगुली ५१, ५२, ८५
श्यामचन्द्र दास ४८, ८४
श्यामविनोद घोष ४५, ८४
श्यामरंग ८
श्यामल चट्टोपाध्याय २
श्यामल बसु ८०
श्यामलालजी (छम्मा गुरु) ६३
श्यामलाल क्षेत्री १७, ४२
श्यामसुन्दर मिश्र १, ८१
श्यामकुमार ठाकुर ८७
श्यामा मिश्र ६६
श्री ५२
श्रीकण्ठ सिंह ७७
श्रीकृष्ण रतंजनकर ११, २९
श्री जान २३, २८, ८६
श्री निवास नाग ४५
श्रीपति दास ४५
श्रीपति बन्द्योपाध्याय १९
श्रीपद बन्द्योपाध्याय १, ५१, ५२
श्रीरामचन्द्र चक्रवर्ती ६०
षष्ठीचरण मित्र २७

[स]

सखावत हुसेन खाँ ५१
सखाराम पन्थ ५९
सगीर खाँ २, ८०, ८३
सच्चिदानन्द मिश्र ६३
सज्जन कुमार २३
सतीशचन्द्र अर्नव २०, ३३, ५४
सतीशचन्द्र घोष ५५
सतीशचन्द्र चौधुरी (रायबहादुर) ३१
सतीशचन्द्र बागची ३१
सतीश भौमिक ३३
सत्यकिंकर बन्द्योपाध्याय १९
सत्यदेव पाण्डे ६
सत्यशरण गुप्त ६०
सत्येन्द्र चन्द्र चक्रवर्ती ८३
सत्येन्द्रनाथ घोष २३, ३४
सत्येन्द्रनाथ घोषाल ३०
सत्येन्द्रनाथ चौधुरी २३
सत्येन्द्रनाथ ठाकुर ७७
सत्येन्द्रनाथ भट्टाचार्य २८
सत्येन्द्रनाथ मुखोपाध्याय ५१
सत्येन्द्रनाथ राय ३९
सदारंग २
सदाशिव भट्ट ३१
सद्दहुसेन बक्श ७०
सद्दू खाँ ६
सन्तु चक्रवर्ती २७
सन्तोषकुमार बन्द्योपाध्याय २
सन्तोषकुमार मुखोपाध्याय ४५, ८३
सन्तोषकुमार सूर ४२, ४९
सन्तोष स्वामी ५१
सन्ध्या मुखोपाध्याय २१, २९, ३३
सफ़ायत हुसेन ५१
सफ़िउद्दीन ६
सफ़ीक उल्ला खाँ ५१, ८१
सफ़ेद देव १

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सबदर खाँ ८, ११
सबदर हुसेन ६
सबरंग २१
सब्बन खाँ ६८
समीरुद्दीन ५२
सम्मू ८
सरलादेवी चौधुरानी ७७
सरसरंग ८
सरस्वती १, २
सरस्वती बाई राने १५, १६
सराफ़त हुसेन ११
सरिफन बीवी ४५
सलमा रानी ६
सलावत १
सलामत २२
सज्जाद मोहम्मद खाँ २, ४५, ४९
सज्जाद हुसेन २३
सातकड़ी मालाकर ३०
सादक अली १, ४४
सादिक हुसेन ६८
सादू ५२
समसुद्दीन ६८
सलामत खाँ १
सालारी खाँ ७२
सालारी मियाँ ६७
साहब खाँ १५
साहबदाद हुसेन खाँ २, ३, ४५
सितार खाँ ७१
सिद्धार खाँ ६२, ७१
सिद्धेश्वर मुखोपाध्याय २४, २८
सिद्धार्थ राय ३९, ८३
सिद्धेश्वरी बाई २०
सुकुमार राय ३६
सुख सेन १
सुखेन्दु गोस्वामी ३३
सुदर्शनाचार्य शास्त्री १
सुधर खाँ १
सुधांशु कान्त आचार्य ८६
सुधीन सेन १
सुधीन्द्र चन्द्र चटर्जी २३
सुधीन्द्र नाथ मजुमदार २०
सुधीर राय ७५
सुधीर लाल चक्रवर्ती ३३
सुधीश बनर्जी २९
सुनन्दा पट्टनायक २५
सुनीलकुमार बनर्जी १७
सुनील कुमार वसु ३३
सुनील वसु ११, २९
सुनील भट्टाचार्य ८३
सुनील मित्र ४५
सुनील मुखर्जी ७९
सुनील कुमार भंजचौधुरी ५१
सुप्पन खाँ ७२
सुप्रभात पाल ५२
सुबा राव ६८
सुव्रत राय चौधुरी ७९, ८३
सुबल दास गुप्त ३४
सुबोध नन्दी २०
सुभान खाँ ११
सुभाषचन्द्र चन्द ४५
सुरत सेन १
सुरतनाथ गांगुली ४५
सुरनाथ मजुमदार ८३
सुरेन्द्र चन्द्र राय ६४
सुरेन्द्रनाथ गांगुली ६
सुरेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय १९
सुरेन्द्रनाथ मजुमदार (रायबहादुर) १, ८, २०, ३२

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

सुरेशचन्द्र चक्रवर्ती ५४, ८२, ८३, ८७
सुरेश बाबूमाने १५, १६
सुलतान ५६
सुशील बोस २३
सुरथप्रसाद ६६
सूरदास ६३
सूर्य कुमार राय २८
सेठ बल्लभदास दमलजी २९
सैयद ६
सैयद इब्बन अली २
सोना उल्ला ५१
सोम तेवारी ९०
सोमेश घोषाल २८
सोहन लाल ७५
सोहन सिंह ११
सोहनी सिंह ४३
सोंगी खाँ ५३
सोमेन घोषाल ४९
सोरीन्द्र किशोर राय चोधुरी ३७, ८८
स्नेहांशु कान्त आचार्य ८६
स्वर्णकुमारी देवी ७७
स्वामी प्रज्ञानानन्द १९, २३, २४
स्वामी वल्लभदास ११

[ह]

हकीम महम्मद हुसेन ३६
हजरत दाता शाजलाल शाह २२
हद्दू खाँ २, ३, १७, २१, ४५
हनुमानदास सिंह ४३, ८३
हबीबुद्दीन ६८, ७१
हबीब मियाँ ३६
हमीद खाँ १५
हयात खाँ १४
हरनाथ राय ३९
हरप्रसाद मिश्र (प्रसादु) २०
हररंग ७, २९
हरिचरण कर्मकार १९, २४, ३७
हरिचरण घोष २७
हरिचरण दास बाबाजी ४८
हरिदास सिंह ४३
हरिदास स्वामी १
हरिनारायण मुखोपाध्याय २४, ८३
हरिप्रसन्न बन्द्योपाध्याय १९
हरिभाउ घाँड़ेकर २५
हरिमति ३४
हरिमोहन ठाकुर ८७
हरिमोहन राय ३८
हरिहर राय ८३
हरेन्द्र किशोर रायचौधुरी ६४, ६७, ७१, ७३, ८८
हरेन्द्रकुमार चक्रवर्ती ६७, ८३
हरेन्द्र कृष्णशील ५१
हरेन्द्रनाथ दत्त ४९
हरेन्द्रलाल राय ३२
हसमत अली खाँ ४५
हस्सू मियाँ ३६, ३८
हस्सू खाँ २, ३, २१, २८, ४५
हस्सू सेन १
हाजी किफ़ायतुल्ला ९
हाजी विलायेत अली खाँ ६२, ६७
हाजी सुजान खाँ ८
हाफ़िज़ अली २, ५०, ८३, ८९
हाफ़िज़ खाँ ४८
हासन खाँ १, ६८
हासन खाँ २
हिंगन जो र ४९
हिंगू पागल ४८
हिदायत खाँ ४०

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

हिमाद्रि बागची ७९
हिम्मे ख़ाँ २२
हिरन्मयी देवी ७७
हीरा बाई १६
हीरा बाई बरोदकर १५, १६
हीरेन्द्र कान्त लाहिड़ी चौधुरी ४६, ७८
हीरेन्द्र कुमार गांगुली ६२, ८५
हीरेन्द्र कुमार वसु २७
हीरेन्द्र मोहन दास गुप्त ४५
हीरेन्द्र राय ४५
हुसेन अली ४४, ६७, ६८
हुसेन अली ५०
हुसेन उद्दीन (तानसेन पाण्डे) ६
हुसेन ख़ाँ २
हुसेन बक्श ३८, ७२, ७३
हुसेनी ब्रह्मणी १
हृदयनाथ राय ३९
हेना वर्मन ३३
हेमचन्द्र राय ७३
हेमन्त कुमार भट्टाचार्य ८५
हेमन्तबाला देवी चौधुरानी ८३
हेमेन्द्रनाथ ठाकुर ७७
हेमेन्द्रनाथ लाहिड़ी ८१
हेमेन्द्रनाथ सरकार ६७, ८३
हेमेन्द्रलाल राय २९, ३२
हैदर अली ख़ाँ ५०
हैदर ख़ाँ १, ३, ५, ६, १८, ४८, ५४
हैदर वक्श १, १३, १७

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi

CC0. In Public Domain, Digitizagtion by eGangotri

Dr. Urmila Sharma Collection, Varanasi